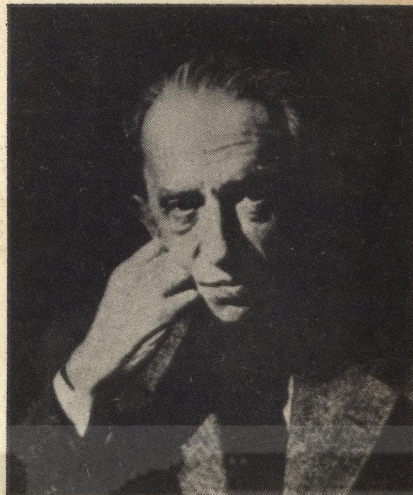


georg lukács

950



georg lukács
romanul istoric



«Nici un alt critic marxist, pînă la Lukács, nu a reușit să dezvăluie cu atîta pătrundere modul în care o experiență istorică particulară este interiorizată și obiectivată la nivelul activității plămuitoare, configurative a artistului. Sensibilitatea ideologică excepțională (antenele lui detectează mereu cu o mare siguranță reflexele ideologice ale conflictelor și crizelor istorice) îl determină desigur să se oprească în mod precumpănitor asupra aspectelor concepționale ale operelor.»

N. TERTULIAN

lei 8.00

georg lukács



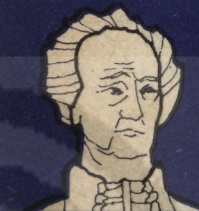
Walter Scott



Stendhal



Thomas Mann



W. Goethe



W. Shakespeare



Victor Hugo



Romain Rolland



Leo Tolstoy



A.S. Pushkin

cultură generală



Vol. I-II, lei 10

editura minerva

Ilustrația copertei : *Ana Vasilache*

Nº 27

georg lukács
romanul istoric



TRADUCERE, NOTE ȘI INDICI
DE ION ROMAN

PREFĂȚĂ ȘI TABEL CRONOLOGIC
DE N. TERTULIAN

My copy is

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI ● 1978

EDITURA MINERVA ● BUCUREȘTI

Pentru traducerea de față,
toate drepturile rezervate Editurii Minerva
(„B.P.T.“).

Georg Lukács
DER HISTORISCHE ROMAN
Aufbau-Verlag Berlin
1955

PREFAȚA

Cartea despre romanul istoric este prima lucrare de amploare compusă de Georg Lukács după încheierea vederilor sale estetice marxiste. Ea a fost scrisă în iarna 1936—1937, la Moscova, unde Lukács se afla în exilul său antifascist, cîțiva ani după ce părăsise Berlinul, odată cu instaurarea puterii hitleriste.

Spre a înțelege „schema dinamică” a cărții *Romanul istoric*, modelul ideologic și estetic implicat perpetuu în raționamentele autorului, este necesar să ne oprim o clipă asupra stadiului gîndirii sale în momentul cînd și-a redactat lucrarea. Lukács se emancipase de mesianismul utopic și de sectarismul politic al primilor săi ani de ucenicie în lupta revoluționară, cei care au culminat cu publicarea celebrei sale cărți *Geschichte und Klassenbewusstsein (Istoria și conștiința de clasă)*, chiar în perioada care a urmat apariției mult controversatei lucrări, anatemizate în 1924 de Zinoviev la cel de al IV-lea Congres al Internaționalei Comuniste. Activitatea sa ca militant politic al mișcării comuniste ilegale în lupta împotriva dictaturii horthyste, fidelitatea sa față de fracțiunea din partidul muncitoresc maghiar condusă de Eugen Landler, adversară a liniei politice imprimate de Bela Kun, l-au convins progresiv, de-a lungul anilor 1922—1929, că succesul luptei împotriva dictaturii și a fascismului în ascen-

stune depindea de cristalizarea unei unități larg articulate a forțelor democratice consecvente și de abandonarea sectarismului doctrinar și a extremismului revoluționar, lipsite de contact cu concretul. Înfrângerea politică severă suferită de tezele lui Lukács, cunoscute sub numele de *tezele Blum*, în 1929 (în *Autobiografia* sa el evocă sosirea lui Manuilewski la Berlin și condamnarea sa din nou de către Internaționala Comunistă și de către Bela Kun). l-a determinat într-adevăr pe gânditor să se retragă din activitatea politică militantă, dar nu i-a clintit încrederea în justetea concluziilor sale.

Societatea burgheză în faza ei tardivă de dezvoltare, și exprescența ei cea mai virulentă, fascismul, nu au generat doar o represiune crescândă a mișcării muncitorești și înainte de toate a forțelor ei revoluționare, dar a tins, odată cu expansiunea fascismului, către o anihilare și jugulare progresivă a libertăților și valorilor burghezo-democratice tradiționale. Fascizarea societății afecta astfel direct modul de viață și valorile unor pătri sociale foarte largi, deci o sferă mult mai cuprinzătoare decît cea a mișcării muncitorești. Antisectarismul lui Lukács, care și-a găsit o primă expresie politică în tezele Blum, prin preconizarea „dictaturii democratice a muncitorilor și țăranilor” și nu a „dictaturii proletariatului” ca obiectiv strategic al revoluției în Ungaria (parola fiind deci „republica democratică” și nu „republica sfaturilor”, cea instituită în 1919 și eşuată) s-a tradus pe plan literar în lupta sa, desfășurată pentru întia oară în 1931—1933 în paginile revistei *Linkskurve* din Berlin, împotriva unei literaturi pur agitatorice, tendențioase în sensul negativ al cuvîntului, cultivate de partizanii radicali de stînga ai unei „literaturi proletare”. Programul estetic al lui Lukács nu putea fi disociat, după cum a arătat el însuși în repetate rînduri ulterior, de ansamblul convingerilor sale politice și ideologice. Ideea că procesul de eroziune și subminare a societății burgheze, în faza ei reacționară, nu poate fi înfăptuit decît prin coalizarea, sub semnul luptei antifasciste, a unui cerc larg de forțe democratice, pe calea unor alianțe multiplu articulate, își găsea echivalentul literar în lupta sa pentru o literatură inspirată de am-

biția totalității și obiectivității, nutrită de aspirația către o reflectare **multiplu mediată** a realității, și avînd ca punct artistic ethosul umanist al păturilor largi populare.

Militantismul ideologic și estetic, care impregnează paginile cărții dedicate *Romanului istoric*, își are sursa în pathosul epocii de vaste alianțe democratice rămasă în istorie sub denumirea de perioada „Frontului popular“. Coincidența între vederile politice și cele estetice ale lui Lukács este dintre cele mai revelatoare. Premisa latentă a raționamentelor sale era că în condițiile expansiunii fascismului pe plan european lupta pentru socialism, împotriva capitalismului, nu se putea traduce nemijlocit în situarea pe primul plan a antagonismului între capitalism și socialism, ci era *mediată* de contradicția între antifascism și fascism, cele două fronturi de luptă avînd o rază de cuprindere mult mai vastă decît cea decurgînd din contradicția fundamentală a celor două clase antagoniste. Activitatea spiritului democratic în păturile sociale cele mai eterogene implica o sensibilitate ascuțită pentru mișcările capilare din imanența procesului istoric; idiosincrasia lui Lukács față de sectarismul și dogmatismul stîngist se explica tocmai prin aprehensiunea sa legitimă că asemenea linii de conduită politică riscau să busculeze organicitatea procesului istoric de maturizare a conștiinței democratice antifasciste și, în ultimă analiză, să-l compromită. Scrupulele estetice ale lui Lukács, care apăra cu o fervoare intratabilă principiile „evocării sensibile“ și ale „configurării“ (*Gestaltung*) în literatură, împotriva partizanilor „abstracțiunii“ sau „montajului“ (să nu uităm că Brecht preconiza asemenea formule anti-aristotelice prin al său „teatru didactic“, *die Lehrstücke* din perioada mediană a creației sale, vehement combătute de Lukács în dezbaterile din 1932) erau simetrice cu scrupulele gîndirii sale politice, care considera că incidența asupra realității sociale nu poate fi obținută decît prin respectarea riguroasă a „mijloacelor“ (*Vermittlungen*) și inelelor ei de legătură, împotriva oricărui sectarism și dogmatism doctrinar. În același spirit se înscrisa și pledoaria sa pasionată pentru *continuitatea* cu marea literatură clasică, împotriva partizanilor unei

arte „radical noi“ (printre aceștia se numărau nu numai continuatorii vechiului *Proletkult* din rîndurile RAPP-ului, dar și un scriitor de anvergura proaspătului marxist și revoluționar Bertolt Brecht), care preconizau la antipod tocmai *ruptura* și *discontinuitatea*: literatura clasică încarna pentru el acea imagine multiplă, ramificată și *totală* a realității către care aspira cu atîta intensitate.

În plan politic, putem să-i dăm deplină crezare lui Lukács cînd el evoca, în prefața sa din 1967 la cartea *Istoria și conștiința de clasă*, revolta pe care i-ar fi trezit-o stigmatizarea în 1928 de către Stalin a social-democraților ca „frați gemeni“ ai fascismului: o asemenea linie politică violent sectară, cu consecințe în acei ani dintre cele mai negative în lupta stîngii împotriva ascensiunii fascismului, a fost radical revizuită, după cum se știe, în 1935, la cel de al VII-lea Congres al Kominternului (cf. raportul lui Palmiro Togliatti în volumul *Scrieri alese*, Editura Politică, 1973), cînd a fost adoptată orientarea fermă către linia unificatoare a „frontului popular“. În același timp se cuvine să subliniem răspicat că Lukács s-a situat constant în favoarea tezei cu privire la posibilitatea construirii socialismului într-o singură țară, de partea lui Stalin și împotriva lui Troțki, cu prilejul celebrei lupte politice desfășurată după moartea lui Lenin: el a rămas de-a lungul întregii sale vieți un adversar al troțkismului, în care nu a încetat să denunțe o formă particulară a sectarismului birocratic și irealismului politic (el va aminti mereu polemica între Lenin și Troțki din 1921 cu privire la rolul sindicatelor, în care punctul de vedere birocratic al lui Troțki s-a manifestat cu extremă elocvență). Este semnificativ că incidentalele accente polemice la adresa troțkismului, din cartea *Romanul istoric*, sînt simetrice cu polemica viguroasă a lui Lukács împotriva „sociologiei vulgare“ în interpretarea literaturii¹: intoleranța față de sociologismul vulgar, în care Lukács denunța confuzia între „ideologia discursivă“ și imaginea despre lume implicată în plămuirea artistică, se

¹ Georg Lukács, *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau-Verlag 1955, p. 44 (vezi și ediția de față, vol. I, p. 68).

explică prin repulsia simultană pe care i-o trezea orice alterare a imanenței și organicității istorice (sectarismul politic în diversele lui forme dar și oportunismul liberal) ca și orice alterare a imanenței artistice („configurația“, *die Gestalt*) prin fezism sau ideologism; ea se întâlnea și cu adversitatea împotriva simplismului artistic al „picturii în alb și negru“, cultivată de artiștii „agitatori“ (*die Agitka Dichter*, despre care vorbește la un moment dat în spirit polemic), cărora criticul le opunea reflectarea *dinăuntru* a tragediilor unor reprezentanți de elită ai vechilor clase, regăsită în scrierile unui Maxim Gorki ¹.

Convingerea că fascismul nu este un simplu fenomen de „demență colectivă“, o convulsie isterică pasageră a unei societăți bolnave, ci un proces cu rădăcini adânci în structura societății burgheze tardive (puternicele demonstrații de masă organizate de Hitler în sprijinul său înainte și după cucerirea puterii arătau cât de puțin superficial era un asemenea fenomen) atrăgea după sine în mod necesar ideea că deznodământul luptei antifasciste depindea de trezirea conștiinței democratice și de organizarea luptei în straturi populare foarte largi. Cenzurarea perpetuă a oricărei forme de egolatrie în interpretarea proceselor istorice, a oricărei supraaprecieri a rolului personalităților în istorie, care ne întâmpină la fiecare pas în cartea *Romanul istoric*, își are aci una din principalele ei rădăcini. Acțiunea pedagogică superioară pe care criticul se străduiește să o exercite asupra unor eminente scriitori antifasciști ca Heinrich Mann sau Lion Feuchtwanger, căutând cu tact să corijeze prejudecățile lor iluministe sau abstract-umaniste, să le inculce convingerea că deznodământul marilor procese istorice nu poate fi redus la lupta între rațiune și instincte, între toleranță și cruzime sau brutalitate, ci depinde în ultimă instanță de raportul între acțiunea personalităților istorice de prim plan și aspirațiile maselor cuprinzătoare ale poporului, este un exemplu elocvent al democratismului revoluționar din paginile cărții. Georg Lukács este un critic la care prin definiție dezbateră estetică se implan-

¹ Georg Lukács, *Der historische Roman*, ed. cit., p. 175 (vezi și ediția de față, vol. I, p. 253).

tează într-o amplă filozofie a istoriei. Alergia față de orice formă de subiectivizare a istoriei se explică prin aceeași convingere profundă că soarta proceselor istorice este decisă de o *multitudine* de factori obiectivi și subiectivi, în care cei dintii joacă rolul decisiv, deși rolul celorlalți nu este mai puțin considerabil. Scriind o carte despre *Romanul istoric*, simpatia explicită a criticului se îndreaptă către acei scriitori care răspund în modul cel mai complet setei sale de autenticitate istorică, în accepția definită mai sus : cei care oferă o imagine multiformă a evenimentelor istorice, reflectînd proporția justă a raporturilor între acțiunea personalităților și curențele adînci ale vieții populare. Evocarea evenimentelor trecutului nu cu curiozitatea arhivarului sau muzeografului în spiritul detașării neutrale, ci ca precusore organice, deși multiplu mediate, ale prezentului, este deopotrivă o condiție fundamentală a unui bun roman istoric : fluidul comunicării între trecut și prezent, sentimentul trecutului ca *preistorie a prezentului*, în spiritul formulei *nostra causa agitur*, sînt semne distinctive ale adevăratelor izbinzi în cîmpul genului.

Sub raport estetic, lucrarea despre *Romanul istoric*, îmbrățișînd aproape un secol și jumătate de evoluție a unei forme literare, urmărește să exemplifice o teză estetică esențială a autorului : conjuncția strînsă între autenticitatea istorică (în sens *substanțial*, nu documentar) și gradul de valoare estetică al operelor. Curba valorilor estetice, departe de a fi una pur capricioasă și strict imprevizibilă, apare condiționată, adeseori în forme complicate și subtile, de opțiunile scriitorilor față de realitatea social-istorică a timpului lor. Gradul de adîncime, densitate și pregnanță artistică al operelor este departe de a fi, în reprezentarea lui Lukács, fără legătură cu inserția lor specifică în dinamica progresului istoric. Condiționarea perioadelor de eflorescență, declin și resurecție a romanului istoric de nivelul conștiinței istorice a scriitorilor apare în viziunea lui Lukács atît de strînsă, încît judecățile sale estetice pot părea uneori mai mult decît hazardate ; superioritatea romanelor istorice ale lui Walter Scott asupra unui roman ca *Salammbo* al lui Flaubert poate

părea o teză contrariantă pentru oricine este convins de superioritatea *artistului* Flaubert asupra unui scriitor cu mijloace artistice evident mai puțin rafinate (spre a nu spune mai rudimentare) ca romancierul englez. Nu riscă oare Lukács să sacrifice reacția estetică genuină unor prejudecăți cu caracter social-istoric? Se lasă oare orbita valorilor estetice atât de riguros pre-determinată de logica procesului social-istoric?

Soliditatea punctului de vedere al lui Lukács se exprimă în faptul că perspectiva istorică a scriitorilor este analizată la nivelul *imanenței artistice* a operelor, și nu la cel al convingerilor lor explicite. Este adevărat că glorificarea lui Walter Scott, atât de surprinzătoare pentru cei obișnuiți cu ierarhia valorilor literare din istoriografia ultimelor decenii (în interiorul căreia romancierului englez nu i se acordă ~~indeosebi~~ un loc de prim plan), are la prima vedere mai curînd rațiuni social-istorice decît strict estetice. Geneza romanului istoric clasic, a cărei expresie majoră este considerat ciclul de opere în proză ale lui Scott, apare pusă în strînsă legătură cu spiritul mării Revoluții Franceze. Walter Scott reprezintă pentru Lukács o mutație în istoria romanului, deoarece abia odată cu el *istoricitatea* destinelor și pasiunilor umane ar fi apărut ca o prezență sensibilă în literatură. Cu o inițiativă de gîndire proprie criticului de rasă, fără a se lăsa stîngerit de prejudecățile estetizante, Lukács scoate opera lui Scott dintr-o uitare nemeritată și o valorifică printr-o analiză de o pătrundere remarcabilă. El oferă în sprijinul tezei sale, enunțate mai sus, un număr impresionant de argumente: concentrarea acțiunii romanelor în jurul unor crize istorice decisive (declinul tragic al vechii orînduiri gentilice a clanurilor scoțiene, lupta între vechea regalitate catolică a Stuartilor și noua monarhie progresistă a Hanovrienilor etc.), cuprinderea unor medii sociale dintre cele mai variate, în complexa lor stratificare, alegerea predilectă a unui personagi „comun”, de anvergură medie, ca erou principal al romanelor (Frank Osbadilstone în *Rob Roy*, Waverley în romanul cu același nume etc.), cu scopul de a găsi o mediațiune fericită între principalele forțe sociale antagoniste etc. Un critic modern, puțin

dispus să facă vreo concesie prejudecăților clasiciste, ca Georg Steiner, a fost printre cei dintii care au semnalat în cuvinte elogiatoare justețea și noutatea punctului de vedere al lui Lukács (cf. Georg Steiner : *Georg Lukács and His Devil's Pact — Georg Lukács și „pactul” său cu diavolul*, — în volumul *Language and Silence — Limbaj și tăcere*, p. 332—333). Capitolul despre Walter Scott din cartea *Romanul istoric* este într-adevăr printre cele mai semnificative din întreaga activitate de critic a lui Lukács. Se cade să observăm imediat că el nu trece cu vederea limitele talentului lui Scott și caută să păstreze cumpăna obiectivității față de obiectul admirației sale. În prefața din 1964 la volumul de *Opere* ale sale, care cuprinde și cartea despre romanul istoric, Lukács afirmă răspicat că „într-un anume sens” Scott nu este „un scriitor cu adevărat mare” : comparația cu figurile atât de desăvârșit individualizate („fascinante” în viața pe care o iradiază) ale lui Tolstoi îi slujește spre a marca lipsa unor însușiri similare la Walter Scott, convenționalitatea și o anume superficialitate în nuanțarea caracterelor și detaliilor¹. Dacă prețuirea sa rămîne totuși neștirbită, aceasta se explică prin teza că numai odată cu Walter Scott, pentru prima oară în istoria literaturii, vechea abstracțiune și impersonalitate „general-umană” în configurarea tipologiei ar fi înlăturată (urme ale ei se găsesc chiar la romancierii sociali ai secolului al XVIII-lea, ca Smolett sau Fielding) și dimensiunea *social-istorică* a caracterelor și acțiunilor umane ar fi plenar valorificată, devenind infrastructura romanului modern.

Spiritul *partizan* al esteticii lui Lukács apare aci cu toată claritatea. Elogiul superlativ adus de Balzac lui Walter Scott în prefața la *Comedia umană* este într-adevăr un argument foarte convingător în sprijinul tezei sale. Linia de dezvoltare literară Walter Scott-Balzac devine pentru Lukács nu numai *calea regală* de dezvoltare a romanului istoric, dar și *paradigma* marelui roman social modern. Unitatea strînsă între criteriile isto-

¹ *Op. cit.*, p. 28 (vezi și ediția de față, vol. I, p. 45) ; v. și Georg Lukács *Werke*, Band VI, *Probleme des Realismus III* Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1965, pag. 8.

rice și sociologice, pe de o parte, și cele estetice, pe de altă parte, prezintă perpetuu în valorificarea unei asemenea linii de dezvoltare literară, poate desigur părea suspectă oricui este familiarizat cu perspectiva „autonomiei esteticului“ în judecarea literaturii. Nu ne găsim oare în fața unui transfer ilicit de admirație de la un plan la celălalt, confundându-se entuziasmul istorico-sociologic cu cel estetic? Este doar evident că Lukács îl celebrează pe Walter Scott, și într-un plan superior pe Balzac (sau pe Pușkin și Manzoni în prelungirea lui Scott), deoarece descoperă înainte de toate la ei o imagine profund *adevărată* a proceselor istorico-sociale, simetrică în plan literar cu descoperirile epocale ale lui Thierry și Hegel în planul istoriei și al filozofiei istoriei. Mai mult: legile ficțiunii literare sînt validate de critic în măsura în care respectă raporturile adînci și proporțiile juste ale vieții social-istorice. Spre a răspunde semnelor de interogație ridicate de asemenea atitudini, dacă ne referim la tezele tradiționale ale „autonomiei esteticului“, este necesar să amintim că Lukács nu a făcut niciodată un secret din raportul de strînsă consecvență între vederile sale filozofice sau istorice marxiste și gusturile sale literare. Cînd la începutul anilor treizeci (1931—1933) și-a exprimat, alături de Mihail Lifschitz, convingerea în existența unei estetici marxiste *autonome*, care decurge în mod logic din tezele materialismului dialectic și istoric, el s-a străduit să demonstreze, în polemică împotriva lui Franz Mehring, că „shakespearianizarea“ dramei moderne preconizată de Marx, în opoziție cu „schillerianizarea“ ei cultivată de Lassalle, era departe de a fi un capriciu al gustului, și că ea decurge în mod necesar din ansamblul vederilor lui Marx: predilecția lui Marx pentru Cervantes și Shakespeare, pentru Diderot și Balzac, și cea a lui Lassalle pentru Schiller sau Platen îi apăreau ca reflexul unor opțiuni mai adînci. Dacă ar fi să ne referim la propria sa evoluție, nu este lipsit de interes să menționăm aici o importantă mărturie cuprinsă într-o scrisoare rămasă inedită, adresată vechiului său prieten Béla Balázs (scrisoarea a fost scrisă la Moscova, și este datată 31.I.1940): metamorfoza produsă în conștiința sa odată cu procesul de asimilare a marxismu-

nu ar fi atras cu sine o conversiune a centrului său de interes estetic și a vederilor sale literare, dacă ar fi să comparăm doar judecățile din perioada celebrei cărți de tinerețe *Teoria romanului* (1914—1915) cu cele din faza sa marxistă. „Balzac a luat locul lui Flaubert, Tolstoi pe cel al lui Dostoievski, Fielding pe cel al lui Sterne etc., etc...” — îi scria Lukács lui Balázs, incluzând în procesul său de „revizuire” estetică și opiniile despre operele de tinerețe ale lui Balázs.

Osmoza între criteriile social-istorice și cele estetice apare vizibilă în *Romanul istoric* nu numai în prețuirea caracterizării social-istorice a personajelor, la Scott ca și la Balzac, drept un *progres estetic* în raport cu romanul anterior, dar și în faptul că Lukács stabilește o legătură între *autenticitatea epică* a romanelor lor istorice și respectarea justei proporții între acțiunile marilor personalități istorice și modul de viață cotidian al epocii, între sistemul de valori al păturilor de „sus” și curente de „jos” din adâncurile vieții populare. Paradoxul aparent al poziției sale, dacă o judecăm din unghiul de vedere al prejudecăților tradiționale, este că el face din *autenticitatea istorică* o condiție *sine qua non* pentru reușita oricărui roman istoric și refuză în același timp, cu nu mai puțină energie, orice confuzie între romanul istoric și cronica istorică, între adevărul istoric (în accepția științifică-documentară) și adevărul poetic. Eteronomia și autonomia artei se conjugă și aci strins în vederile sale estetice. Există nu puține pagini în cartea sa *Romanul istoric*, în care el nu numai că protestează, invocând mărturiile unor artiști celebri, ca Balzac, împotriva intenției unor scriitori de a cuprinde în *extensivitatea* lor evenimentele istorice, făcând astfel concurență inutilă, și profund păgubitoare sub raport artistic, istoriografiei curente, dar nu ostenește să sublinieze că centrul nuclear al unei opere literare de evocare istorică este *bine distinct* de cel al unei lucrări istoriografice: „umanitatea” omniprezentă și invizibilă a evenimentelor istorice, „reflexele (lor) sufletești”, „intimitatea” lor („poezia” lor), greu analizabile cu mijloace logice. Confuzia vinovată între semnificația istorică exterioară a unui eveniment și valorificarea lui estetică, în roman ca și în

dramă, este denunțată în termeni fără echivoc: „Evenimentul istoric cel mai de seamă poate produce într-o dramă efectul cel mai gol și lipsit de semnificație, în timp ce întâmplări, în sine, sub raport istoric, mai puțin însemnate, ba chiar care nici nu au avut loc niciodată în istorie, pot produce sentimentul unei prăbușiri istorice și cel al nașterii unei lumi noi. Este suficient să ne amintim de marile tragedii ale lui Shakespeare, de *Hamlet* sau *Lear*, pentru a demonstra clar cum un asemenea destin personal poate trezi sentimentul unei mari cotituri istorice.”¹ Exigența dublă, istorică și estetică, manifestată de Lukács, se exprimă limpede, de pildă, în rigoarea cu care se străduiește să definească legile autarhice ale fiecărui gen literar, opunându-se vehement confuziei lor („romanizării” dramei, de exemplu), fără a șovăi să facă din încadrarea în tiparele genurilor un criteriu de valorificare estetică (prelungind astfel linia lui Lessing și a esteticienilor clasicismului); în același timp el încearcă să explice asemenea legi, cu instrumentele gândirii marxiste, ca reflectări și articulări *specifice* ale procesului social-istoric. Spre a delimita frontierele între proza epică și cea dramatică, *Romanul istoric* pleacă de la o distincție fundamentală, formulată de Hegel: proza epică urmărește o imagine cuprinzătoare a vieții, incluzând în mod necesar „totalitatea obiectelor” (ethosul epocii istorice evocate, în interacțiune cu ambianța materială, cu instituțiile etc.), în timp ce drama s-ar concentra prin definiție asupra „totalității mișcării”, constituindu-se ca expresia intensificată și rezumativă a dinamicii sufletești. Prelungind o asemenea distincție, criticul va insista asupra faptului că romanul își propune să reflecte *direcția de dezvoltare* a mișcării istorice, în timp ce drama articulează *momentele ei culminante*. Ceea ce se cuvine să reținem este că autenticitatea istorică a unei opere epice sau dramatice, în cadrul literaturii de evocare istorică, este măsurată nu numai prin raportarea necesară la procesul istoric real, dar și în funcție de exigențele estetice speci-

¹ *Der historische Roman*, ed. cit., p. 120 (vezi și ediția de față, vol. I, p. 170).

fiice ale fiecărui gen, fiind aşadar subordonată unor criterii estetice determinate. Teza inedită a lui Lukács, surprinzătoare în aparentul ei dogmatism estetic, prin canonizarea unei anume modalităţi de organizare a materiei literare, că în romanul istoric personagiile istorice de prim plan, „indivizii de importanţă istorică universală”, spre a folosi formula lui Hegel, nu pot fi decât personaje auxiliare (*Nebenfiguren*), scena centrală fiind ocupată de exponenţii vieţii normale, cotidiene, în timp ce în drama istorică lucrurile ar sta invers, existînd o coincidenţă între conflictele istorice reale şi traectoria sufletească a personajelor de prim plan, îşi are aci rădăcina.

Perspectiva marxistă în analiza fenomenelor literare îşi găseşte în cartea *Romanul istoric* o primă aplicaţie cuprinzătoare şi elocventă. Ceea ce părea multora o „sinteză imposibilă”: conjuncţia organică între spiritul doctrinar, cu neascuns caracter partizan, şi reala rigoare estetică, era exemplificat pentru întâia oară pe o arie largă. Separaţia între istoria „civilă” (socială, politică, morală etc.) şi istoria literară era abolită. Dualismul tranşant postulat cîndva de Leo Spitzer, în spirit riguros crocian, între „una poetica” şi „una analisi sociologica”, apare pus definitiv sub semnul întrebării. Ruptura cu „reforma istoriei literare şi artistice”, preconizată de Benedetto Croce, în sensul emancipării istoriei artistice de istoria „civilă”, este evidentă. Revoluţia metodologică schiţată de Lukács nu se înscrie mai puţin pe linia unei tradiţii bine definite, de natură hegeliană: să nu uităm că unitatea între spiritul miliţant sub raport „civil” şi extrema sensibilitate estetică a fost particularitatea definitorie a unui ilustru critic de formaţie hegeliană ca Francesco De Sanctis.

Capacitatea lui Lukács de a îmbrăţişa *totalitatea* proceselor istorice, dezvăluind interacţiunile adeseori invizibile sau greu detectabile între diversele lor niveluri, dar respectînd în acelaşi timp cu scrupul exemplar specificitatea lor bine distinctă, este într-adevăr remarcabilă. Circuitul între deplasările sau mutaţiile din adîncurile vieţii istorice, reflexele lor filozofice sau doctrinare şi întimitatea conştiinţei estetice a scriitorilor, este o particularitate omniprezentă a metodei sale. Cultura literară a

criticului, de o amplitudine impresionantă, îi îngăduie să se miște cu o deplină siguranță prin proza și dramaturgia citorva mari literaturi europene, cuprinzînd un interval de aproape două secole. Se rememoram faptul că Lukács scrisese o *Istorie a dramei moderne* și o *Teorie a romanului* încă în faza anterioară adeziunii sale integrale la marxism. Volumul cunoștințelor sale literare și al experienței sale estetice era încă de pe atunci imens. Noutatea adusă de marxism în concepția sa se exprimă în rigoarea cu care sînt descifrate legăturile între geneza social-istorică a operelor literare și *substanța* lor *estetică*. Judecata de valoare estetică și judecata de existență social-istorică comunică organic. Pe scena vastă a istoriei reale este desenată o imensă hartă literară, cu o știință sigură a reliefului estetic: fiecare operă este diagnosticată în funcție de locul ei specific în topografia istoriei. Modelarea materiei literare capătă un aspect cu totul inedit în mîinile istoricului, ducînd la stabilirea unor corelații noi și a unor raporturi nebanuite. Un concept al romantismului, forjat cu instrumentele analizei istorice marxiste, îi servește, de pildă, să spulbere legenda curentă a unui Walter Scott romantic, situîndu-l dimpotrivă pe magistrala realismului, circumscriind în schimb exact fizionomia ideologică a unui scriitor tipic romantic, de genul lui Alfred de Vigny, autorul lui *Cîng Mars*: clasificările literare tradiționale sînt supuse unei revizuri structurale, analiza ideologică și estetică marxistă conducînd la un tablou cu totul nou al curentelor literare și al scriitorilor înscriși în perimetrul lor.

Nici un alt critic marxist, pînă la Lukács, nu a reușit să dezvăluie cu atîta pătrundere modul în care o experiență istorică particulară este interiorizată și obiectivată la nivelul activității plăsmuitoare, configurative („fantasmatică“, ar spune freudienii) a artistului. Sensibilitatea ideologică excepțională (antenele lui detectează mereu cu o mare siguranță reflexele ideologice ale conflictelor și crizelor istorice) îl determină desigur să se oprească în mod precumpănitor asupra aspectelor *concepționale* ale operelor (traducem astfel în mod cu totul

aproximativ termenul *weltanschaulich*). Străduința sa perpetuă este însă să urmărească asemenea implicații la nivelul structurii motivic-stilistice, cu alte cuvinte în alcătuirea estetică propriu-zisă. Comparația între structura deosebită a operelor lui Balzac și Stendhal, pe fondul opțiunilor lor ideologice bine distincte, este un exemplu edificator printre multe altele¹. Pericolul ideologismului în interpretarea operei literare, cu alte cuvinte sacrificarea țesuturilor estetice în favoarea evidențierii unui schelet ideologic nud, rămâne desigur prezent cu prilejul aplicării unei asemenea metode. Este un risc pe care istoria literară l-a cunoscut încă din perioada audienței metodelor de tip „*geistesgeschichtlich*“, cultivate de Dilthey și de urmașii săi. Când este vorba să analizeze noul roman istoric, cel al unui Flaubert sau Conrad Ferdinand Meyer, constituit în perioada de după eșecul revoluțiilor de la 1848, cu o structură opusă celei a romanului istoric clasic, Lukács nu se mulțumește să proiecteze fenomenul literar pe fondul metamorfozei regresive produse în conștiința socială a timpului ca urmare a înfringerii forțelor progresiste, dar întreprinde o amplă incursiune în filozofia istoriei a unui Nietzsche sau Burckhardt (lor le este adăugat în mod cu totul arbitrar și Croce²), cu scopul de a fixa lineamentele ideologice în interiorul cărora ar urma să fie explicată structura estetică a noilor romane istorice. Nu este însă oare un exces, de tipul aceluia „*filosofismo*“ în interpretarea operei literare, denunțat cindva de Croce, să stabilești un paralelism atît de strîns între metamorfoza regresivă a filozofiei istoriei, de la Hegel la Burckhardt și Nietzsche (cel din *Vom Nutzen und Nach-*

¹ *Der historische Roman*, ed. cit., p. 79—80 (v. și ediția de față, vol. I, p. 119). Cf. și studiul *Balzac critic al lui Stendhal*, în volumul *Specificul literaturii și al esteticului*, 1969, E.L.U., p. 40—58.

² Lukács s-a înșelat, după părerea noastră, cînd l-a integrat pe Croce în familia de spirite a celor care incarnau, în reprezentarea sa, declinul conștiinței istorice adevărate, după eșecul revoluțiilor de la 1848: Burckhardt și Nietzsche. Termenul de referință pozitiv era pentru gînditorul marxist, cum se știe, marea filozofie clasică germană, în primul rînd Hegel, și continua-

teil der Historie — Despre folosul și dezavantajul istoriei — al Considerațiilor inactuale) și modificarea involutivă a unei forme literare de tipul romanului istoric, de la Scott, Balzac sau Manzoni la Flaubert și Conrad Ferdinand Meyer? Nu există oare riscul de a sacrifica autonomia devenirii literare, ancorind-o prea direct în tiparele filozofiei istoriei? Adevărul este că aruncarea unor asemenea punți formează miezul original al metodei lui Lukács (G. Călinescu ar fi putut vorbi de puternica „imaginație ideologică” a criticului, deși termenul este impropriu, deoarece nă-

torul său Marx. Or pentru noi este evident că punctul de vedere istoriografic al lui Croce, expus încă în cartea din 1915 *Teoria e storia della storiografia* (*Teoria și istoria istoriografiei*, cea din care citează Lukács în *Romanul istoric*), dar într-o formă mai elaborată și pe deplin matură în *La Storia come pensiero e come azione* (*Istoria ca gândire și ca acțiune*, 1938), se află mult mai aproape de tradiția raționalistă din care se revendică și Lukács, și la antipodul considerațiilor lui Burckhardt, spre a nu mai vorbi de Nietzsche, față de care filozoful italian se distanțează critic, în termeni viguroși (apropiați de cei ai lui Lukács!), în secțiunea mediană din *La Storia come pensiero e come azione* (carte pe care însă desigur Lukács nu avea cum să o cunoască la data când redacta *Romanul istoric*). „Subiectivismul” de care învinovățește Lukács celebra teză crociană că „orice istorie adevărată este o istorie a prezentului”, așadar că însușirea „contemporaneității” este inerentă actului de restituire a trecutului, ni se pare a se baza pe o contraințelegere a spiritului ei. Croce voia să spună că adevărata evocare a trecutului nu e făcută niciodată cu imposibilitate, ci se naște dintr-o „nevoie practică și etică” a prezentului: circuitul trecut-prezent, cu alte cuvinte comunicarea necesară a celor două planuri temporale, este o realitate a adevăratului act istoriografic. Lukács însuși nu obosește să repete teza sa despre trecut ca „preistorie a prezentului” și, cu toate protestele criticului marxist, Croce nu intenționa să spună altceva. Apropierea între Croce și Lukács era și în acest punct mult mai mare decât o bănuia Lukács. Afirmatia ironică a lui Lukács că teoria crociană a istoriei transpusă în versuri ar duce la o poezie de Henri de Régnier sau Hofmannstahl (*Romanul istoric*, p. 191, v. și ediția de față, vol. II, p. 21.), cu alte cuvinte că spiritul ei nu ar fi departe de cel al unui impresionism vaporos, este cu totul gratuită și își greșește cu totul ținta (o analiză critică mai largă a problemei *Lukács versus Croce* poate fi găsită în textul nostru publicat în *Rivista di Studi Crociani*, Napoli, 1974, nr. 1).

zuința lui Lukács este către *rigoarea științifică*) și rafinamentul său dialectic stă în a unifica și a distinge în același timp planurile (principiul hegelian al „identității între identitate și non-identitate“, îi va apărea drept cheia de boltă a dialecticii). Fără îndoială, influența lui Burckhardt asupra unui scriitor ca Meyer este notorie, dar ideea de a analiza coordonatele estetice specifice ale unui roman ca *Salammô* al lui Flaubert în perspectiva schimbărilor produse în conștiința istorică a timpului, reflectate sub forme diferite în scrierile unor Nietzsche, Taine sau Brandes, este o inițiativă de gândire tipică pentru metoda lui Lukács.

Joncțiunea între analiza istorică și cea estetică se realizează într-o interogație cu privire la calitatea *experienței umane* incorporată în operă. Suveranitatea imaginației artistice în raport cu adevărul istoric este pentru Lukács o prejudecată fatală. El coboară pînă la nucleul generator al operei, întrebîndu-se asupra resorturilor umane care au pus în mișcare actul de evocare. Reconstituirea unei experiențe a trecutului, lipsită de o legătură necesară, fie ea și multiplu mediată, cu problema-tica prezentului, este stigmatizată drept caducă. Strălucirea reconstituirii exterioare a Cartaginei și rigoarea stilistică într-un roman ca *Salammô* al lui Flaubert sînt departe de a fi argumente suficiente pentru a certifica valoarea lui estetică. Reluînd o observație a lui Sainte-Beuve, din cunoscutul ciclu de articole dedicate romanului istoric al lui Flaubert (reproduse în al patrulea volum din *Nouveaux Lundis*), criticul deploră înainte de toate absența unui sens mai profund, istoric și uman în același timp, al conflictului central, care formează trama romanului : cel între cartaginezi și mercenarii barbari. Obiecția principală pare a fi făcută din unghiul unui filozof al istoriei și al unui moralist, situîndu-se aparent într-un plan extraestetic : gigantul conflict între cartaginezi și barbari, fiind o apoteoză crescîndă a cruzimii și atrocității, ar fi lipsit de o relevanță efectivă pentru destinul civilizațiilor ulterioare, rămînînd la stadiul unui interes exotic. Deoarece lupta între cele două tabere nu apare ca o confruntare a două sisteme de valori, anga-

fiind deci două trepte diferite de dezvoltare a *umanității*, singura care ar fi fost susceptibilă să aibă reverberații în conștiința generațiilor ulterioare și să stabilească în același timp o comunicare efectivă cu *prezentul*, evocarea superbă a Cartaginei este cea a unui imens peisaj lunar, simplu decor somptuos al unei gigantice înfruntări barbare. Obiecția istorică este așadar spontan convertită în una estetică. Monoideismul cruzimii și ferocității în *Salammbô* este pentru Lukács sinonim cu absența acelei *substanțe umane* autentice, care singură poate conferi unei opere literare un interes estetic superior. Analiza genetică a plăsmuirii romanului tinde să valideze o asemenea concluzie. Romanul istoric flaubertian nu s-a născut din nevoia imperioasă de a răspunde unei *probleme morale* a prezentului, singurul impuls care poate garanta autenticitatea și vitalitatea unei opere literare de evocare istorică. El a apărut mai curînd din setea aprigă a scriitorului de a *evada* dintr-un prezent stigmatizat ca iremediabil repugnant și meschin. Flaubert îi scria într-adevăr lui Jules Duplan, în vara anului 1858, în perioada de gestație și refacere a romanului: „Je suis las des choses laides et des vilains milieux. La *Bovary* m'a dégoûté pour longtemps des mœurs bourgeoises. Je vais, pendant quelques années peut-être, vivre dans un sujet splendide et loin du monde moderne dont j'ai plein le dos.”

Considerațiile estetice sînt mereu impregnate la Lukács de un ansamblu de supoziții cu privire la condiționarea istorico-socială a vieții psihice în general și a pasiunilor în special. Nu este vorba de a face din viața psihică un reflex mecanic al condițiilor istorico-sociale preexistente, ci de a sublinia că pasiunile umane nu se desfășoară într-un spațiu social vid, ci se intersectează în mod necesar cu normele și obiceiurile existente, modelîndu-se în funcție de asemenea împrejurări, circumscrise social-istoric. Faptul că sălbatica pasiune a barbarului Mátho pentru *Salammbô* ca și întreaga conduită a misticei fecioare nu poartă în nici un fel sigiliul social-istoric al epocii evocate i se pare criticului un simptom tipic al unui fenomen estetic nega-

tiv : „privatizarea“ conflictelor umane în perioada de regresie a romanului istoric. Condiționarea istorică și socială a vieții pasionale îi apare atât de indiscutabilă, încît orice derogare de la ea nu poate conduce decît la o abatere funestă de la legea realismului. Modernizarea artificială a psihologiei ca și privatizarea conflictelor umane, prin scindarea silnică a vieții individuale de ambianța ei reală, sînt reflexele compensatorii necesare ale unei asemenea deviații de la realism.

Concrescența organică a vederilor estetice cu o întreagă filozofie a istoriei ne explică inflexibilitatea cu care Lukács apără modelul Walter Scott - Balzac - Pușkin - Manzoni ca autentică linie de dezvoltare a romanului istoric. Un puternic sentiment al continuității istorice, al „unității în diversitate“ a substanței umane pe diferite trepte de dezvoltare socială inspiră exigența sa aparent ambivalentă : ancorarea în viața istorică a prezentului este o condiție *sine qua non* pentru descifrarea exactă a tendințelor trecutului iar reconstituirea fidelă a trecutului este singura garanție pentru o reală incidență a evocării în viața prezentului, generatoare a sentimentului *tua res agitur*. Recluziunea lui Flaubert, printr-o mișcare de dezgust, din viața prin definiție exotică și fără punți de legătură cu dialectica vieții contemporane ar explica eșecul romanului. Un alt scriitor remarcabil, elvețianul Conrad Ferdinand Meyer, este cenzurat cu nu mai puțină vigoare în numele aceleiași duble exigențe : istorice și estetice. Cultul eroilor Renașterii, stimulat la Meyer de influența lui Burckhardt, apologia eroului singular, în contrast cu masa mai mult sau mai puțin amorfă, devine pentru Lukács semnul unui declin simetric al conștiinței istorice autentice. Stilul glorificării chiar al unui erou istoric pozitiv ca Jurg Jenatsch, conducătorul răscoalei grizonilor împotriva ocupanților străini, ar trăda simultan „burckhardtismul“ concepției istorice a lui C. F. Meyer și detașarea sa accentuată de universul bogat stratificat al vieții populare.

Analiza dedicată romanului istoric antifascist urmează cu fidelitate aceleași criterii. Este uimitor cu cîtă rigoare aplică

Lukács teza marxistă a raporturilor între mișcările și curente din adâncul vieții sociale și rolul personalităților („individul de importanță istorică universală“ al lui Hegel) la structura romanului istoric. Legalitatea estetică a romanului nu este pentru critic una autarhică, ci reflectă exact raporturile și proporțiile fenomenelor reale. Mișcările și deplasările, tensiunile și crizele, direcția lor de dezvoltare, din profunzimile vieții istorice se cristalizează înainte de toate, mai mult sau mai puțin perceptibil, la nivelul *vieții cotidiene* a principalelor forțe sociale; rolul personalităților de prim plan este de a potența și de a împinge, grație orizontului lor cuprinzător, asemenea procese către un deznodământ decisiv. Vocația romanului fiind de a cuprinde „totalitatea obiectelor“, deci complexitatea vieții sociale în ansamblul reacțiilor ei tipice, și nu doar „totalitatea mișcării“, obiect al dramei, avanscena ar urma să fie dominată de interacțiunile între exponenții diferitelor grupuri sociale la nivelul *vieții curente*, acolo unde germinează și încolțesc schimbările și mutațiile istorice, personagiilor istorice notorii revenindu-le prin definiție rolul unor *prezențe auxiliare* în intriga romanului. Antibiografismul ca principiu compozițional al romanului istoric, preconizat de Lukács, își are aci originea. Criticul va saluta într-adevăr cu entuziasm resurecția conștiinței democratice în romanul istoric antifascist (Feuchtwanger, Bruno Frank, Heinrich Mann), după îndelungata ei eclipsă din perioada de declin a realismului clasic în romanul istoric din a doua jumătate a secolului XIX. El nu va șovăi însă să reproșeze chiar exponenților de frunte ai literaturii istorice antifasciste biografismul ca principiu compozițional dominant, concentrarea atenției romancierilor aproape în exclusivitate asupra personalităților istorice de prim plan, văzind aci indiciul *caracterului de tranziție* al unei asemenea literaturi, pe drumul spre adevărata asimilare a spiritului democratic-revoluționar, prin integrarea organică în materia estetică a curentelor largi ale vieții populare. Admirația superlativă pe care i-o inspiră un roman remarcabil ca *Tinerețea lui Henri IV* de Heinrich Mann, înainte de toate prin pictura fascinantă a

caracterului principal, nu-l împiedică să deplîngă prezența slabă a mișcărilor istorice de „jos“, cele care au nutrit în fond teribilul conflict între progresismul hughenot și reacționarismul catolic. S-ar putea ridica întrebarea dacă în obiecțiile formulate de Lukács la adresa romanului lui Heinrich Mann (continuarea lui, *Die Vollendung des Königs Henri IV — Împlinirea regelui Henric al IV-lea*, nu îi era cunoscută atunci cînd își redacta cartea), ca și la adresa altor romane istorice antifasciste, nu se află un exces doctrinar, generat de intransigența democrat-revoluționară a criticului, ardent partizan al politicii Frontului Popular. Lukács însuși pare a fi recunoscut ulterior că s-a făcut vinovat de o înțelegere prea schematică și simplificată a lucrurilor, atunci cînd a atribuit reminiscentelor „liberalismului“ în mentalitatea scriitorilor antifasciști factura *biografică* a compoziției din romanele lor.¹ Este de observat însă că nici de astă dată obiecțiile lui Lukács nu erau pur „ideologice“ (în sensul de nemijlocit-politice), ci erau dictate simultan de exigențe estetice și ideologice. Cît de puțin contaminat era criticul de „ideologism“ se poate vedea și din afirmația reiterată că un *tory* moderat ca Walter Scott avea în romanele sale o intuiție mai deplină a vieții populare decît un *democrat-revoluționar* militant ca Heinrich Mann. Criticul se arată mereu interesat de „forma internă“ a operei, de configurația ei estetică lăuntrică, și o judecă mereu la nivelul imanenței ei literare: prezența în alcătuirea romanelor istorice a perspectivei implicate de valorile morale populare i se pare indispensabilă deoarece ea singură le-ar putea conferi dimensiunile estetice ale *densității* și *adîncimii*. Lukács visa chiar o resurrecție a vechiului *epos*, grație adîncirii unei asemenea perspective. El va admite

¹ Cf. eseu *Der Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie im Spiegel des historischen Romans der deutschen Antifaschisten* (Lupta între liberalism și democrație în lumina romanului istoric al antifasciștilor germani, 1938), în volumul *Probleme des Realismus* (Aufbau-Verlag, Berlin 1955, p. 184—210). Textul nu a mai fost reprodus de Lukács în volumul *Essays über Realismus* (Eseuri despre realism) din seria de *Opere* tipărită în 17 volume de editura Luchterhand (volumul, al patrulea din seria de *Opere*, a apărut în 1971, cu o postfață a autorului din martie 1970).

Însă, în prefața din 1954, că perspectiva sa istorică din 1936—1937 s-a dovedit afectată de un optimism excesiv (rezistența antinazistă din Germania hitleristă n-a avut nici pe departe proporțiile pe care le anticipa autorul *Romanului istoric*, iar războiul civil spaniol s-a terminat cu înfrângerea revoluționarilor). Este de altfel simptomatic pentru excesul de optimism istoric al doctrinarului Lukács că nici visata resurrecție a romanului istoric, de factură epopeică, nu s-a produs; perioada de după cel de al doilea război mondial, și mai ales ultimele două decenii, nu au cunoscut, cel puțin în occident, realizări notabile în genul romanului istoric (dacă facem abstracție, de un roman ca *La Semaine Sainte* al lui Aragon sau de scrierile unei autoare, mai puțin cunoscute la noi, Zoé Oldenbourg). O societate clădită pe manipularea tot mai cuprinzătoare a indivizilor, pe principiile randamentului, profitului și vieții standardizate, nu este de natură să stimuleze o expansiune a genului în sensul preconizat de Lukács.



Dacă ne îndreptăm privirile spre câteva din marile romane istorice ale literaturii române, ca de pildă *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu sau *Un om între oameni* de Camil Petrescu, putem descoperi fără greutate că tezele teoretice ale lui Lukács își găsesc o deplină acoperire. Experiența este cu atât mai interesantă cu cât ne aflăm în fața unui câmp literar cu particularități bine distincte, rămas bineînțeles în afara razei de investigație a criticului. Este suficient să observăm că în *Frații Jderi* figura lui Ștefan cel Mare umple cu prezența ei dominatoare întregul spațiu literar al trilogiei lui Sadoveanu, dar nu este mai puțin evident că scena principală a acțiunii este ocupată de familia Jderilor; figura domnitorului apare ca o prezență directă în mod intermitent, în momente cruciale, ea constituindu-se ca o *Nebenfigur* (figură laterală), tocmai în sensul definit de Lukács. Cu un instinct artistic sigur, Sadoveanu a fixat pivotul acțiunii din trilogia sa istorică în exponenții acelui grup social, care a format principalul reazim intern al puterii lui Ștefan: noua boierime de țară, pro-

născută de domnitor, destinată alături de masa răzășimii să-l sprijine în neutralizarea acțiunilor ostile ale unora dintre vechii boieri conservatori și în marile sale acțiuni de luptă pentru consolidarea puterii voievodale. Condiția autenticității în reconstituirea epocii istorice apare astfel îndeplinită în mod remarcabil, firește în limitele și cu libertățile prescrise de exigențele eposului. Nu mai puțin revelator este și modul în care acțiunile pasionale ale eroilor, imaginate de romancier (criza erotică de adolescență a lui Ionuț Păr-Negru, dragostea lui Simion Jder pentru jupînița Marușca, fiica lui Iațco Hudici etc.), departe de a fi episoade destinate să „umple“ și să „coloreze“ o schemă istorică abstractă, apar îndeminate înțreșute cu liniile de forță ale acțiunilor istorice. *Ucenicia lui Ionuț*, un *Erziehungsroman* (roman al educației) moldovenesc din vremea lui Ștefan, nu este doar criza de tranziție a adolescentului spre maturitate, ci și o școală a virtuților, reclamate cu severitate și exigență de domnitor la supușii săi de credință. Împletirea perpetuă a destinelor individuale cu soarta marilor acțiuni istorice ale voievodului (ne găsim aci din nou în fața unui principiu-cheie al romanului istoric preconizat de Lukács) este o caracteristică frapantă a trilogiei lui Sadoveanu. Spre a cita încă un exemplu: lovitură primită de Simion Jder prin răpirea jupîniței Marușca de către un tânăr boier de neam apare asociată în roman cu mișcarea de împotrivire a reprezentanților vechii boierimi față de rigorile și „strînsoarea“ puterii centralizate a domnitorului. Voievodul îi cerea de altfel comisului al doilea Simion Jder să nu se lase tirat de vârtejul pasiunii în acțiunea de prindere a răpitorilor. Conduita lui Jder trebuie să fie cea a unui exponent al țelurilor superioare ale domniei. Comunicarea între nivelul de „jos“ al vieții cotidiene și cel de „sus“ al obiectivelor istorico-sociale ale domnitorului se realizează neîntrerupt în roman.

Osmoza între cele două niveluri este una dintre marile biruințe ale romancierului. Sadoveanu compune dintr-o mulțime de episoade și detalii semnificative viața unei familii de „nouă boierime“, cu îndeletnicirile și obiceiurile ei tipice, din vremea

lui Ștefan : Jderii ca și Călimanii își datorează întreg modul lor de viață epocii istorice inaugurate de domnia lui Ștefan. Virtutile lor sînt cele cultivate și statornicite de domnitor, iar acțiunile istorice ale voievodului se hrănesc la rîndul lor din substanța acestor virtuți. Orizontul cotidian al Jderilor nu depășește pe cel al ocupațiilor lor pline de folos, dar limitate ca anvergură. Undeva sus, în „nouri“, pe un pedestal, se ridică figura lui Ștefan, cel al cărui orizont îmbrățișează cîmpul vast al mării istorii. Dialectica legăturilor între cele două planuri, cel al multiplei existențe a „oamenilor Măriei Sale“ („*gli uomini del Suo Onore*“ cum îi numește un trimis venețian) și cel al voievodului, formează trama romanului : teza lukácsiană că în adevăratul roman istoric scena principală a acțiunii trebuie să fie ocupată de exponenții forțelor sociale care exprimă direcția de dezvoltare a procesului istoric, figurii istorice dominante revenindu-i rolul unei prezențe exponențiale, de potențare și transfigurare a aspirațiilor latente ale masei (aura „providențială“ înconjoară mereu figura lui Ștefan în *Frații Jderi*, culminînd în finalul trilogiei cu o apologie neacoperită, uneori de mai puțin efect artistic) își găsește o confirmare elocventă în marele roman istoric sadovenian. Este aproape superfluu să repetăm demonstrația și în cazul unui roman atît de diferit ca factură cum este trilogia lui Camil Petrescu : modificările suferite de materia literară de la drama *Bălcescu*, unde „individul de importanță istorică universală“ este de la un capăt la altul personajul dominant, la roman, unde Bălcescu apare ca „un om între oameni“, scriitorul aducînd în primul plan mișcarea principalelor forțe sociale ale epocii, confirmă prin ele însele îndreptățirea unora dintre considerațiile centrale ale lui Lukács. Se cuvine doar să adăugăm, spre a întregi tabloul, că și la Sadoveanu, în *Frații Jderi* sau în *Zodia Cancerului*, ca și la Camil Petrescu, impulsurile puternice către evocarea istorică a trecutului se hrănesc dintr-o „nevoie etică“ (Croce) a prezentului : trecutul este văzut ca o față întoarsă sau ca o față complementară a prezentului, iar evocarea este impregnată mereu de sentimentul că istoria este o *magistra vitae*, către care coboară

rădăcinile cele mai profunde ale vieții contemporane, sau, cu cuvintele lui Lukács, că în rectitudinea Jderilor, superior potențată de Ștefan, ca și în nobila intransigență a lui Bălcescu, *nostra causa agitur*.

★

Valoarea cărții *Romanul istoric* este înainte de toate una *teoretică*. Un nou tip de lectură și interpretare a operelor literare era aci inaugurat pe o scară sistematică. Inflexibilitatea doctrinară a unei opere de pionierat, ca și erorile sau limitele de perspectivă istorică, sînt desigur susceptibile de critică și corecturi. Structura de rezistență a cărții rămîne însă valabilă: vederile estetice marxiste ale autorului erau pentru întâia oară exemplificate printr-o secțiune în cîteva din marile literaturi europene. *Estetica* va amplifica și nuanța, punînd la contribuție și dezvoltarea mai nouă a literaturii, suportul teoretic al gândirii lui Lukács. Cărții despre romanul istoric îi revine meritul de a fi deschis o pagină nouă în istoria și critica literară a ultimelor decenii.

N. TERTULIAN

TABEL CRONOLOGIC

1885 Se naște, la 13 aprilie, la Budapesta Georg Lukács, al doilea fiu al lui József Lukács și Adél Wertheimer. Bunicul său, Jakób Löwinger, a fost un mic meseriaș, care nu și-a putut permite să plătească educația copiilor săi. Tatăl lui Lukács a fost un *Selfmademan* (un om care s-a realizat prin sine însuși). Părăsind școala la 14 ani, ajutat de o excepțională putere de muncă și de un „strălucit talent financiar” (I. Meszáros), a devenit de tânăr conducătorul unui important departament al Băncii generale de credit ungare, iar ulterior directorul ei general. În 1899 a fost înnobilit, după un obicei din vremea monarhiei austro-ungare, devenind József „Szegedi Lukács”. Primele scrieri de critică literară sau filozofie ale fiului său au fost semnate de altfel, în germană, cu numele „Georg von Lukács”. Deși ambii părinți s-au născut în Ungaria, mama criticului a trăit mult timp la Viena. Limba uzuală în familie era germana, ceea ce explică timpuria familiarizare a lui Lukács cu literatura și filozofia germană.

Copilăria, dacă ar fi să judecăm după mărturiile cuprinse în însemnările sale autobiografice, redactate în 1971, cu puțin timp înainte de moarte, ar fi fost caracterizată de o crescândă înstrăinare de ambianța socială și morală a familiei. Revolta spontană împotriva „protocolului” familial și a goalelor convenții nu ar fi fost însă una „oarbă” sau „sălbatică”. Conștiința tot mai clară a „lipsei de sens” se desfășura pe fondul unei tipice ambivalențe : rezervele mentale tot mai accentuate se asociau cu supunerea exterioară. Primele impresii literare semnificative, dobândite după lectura *Iliadei* lui Homer într-o traducere în proză, îi insuflă, prin destinul lui Hector, convingerea că tocmai eroul care este înfrînt deține superioritatea și are în fond dreptate (Hector versus Ahile). Succesul exterior este departe de a coincide cu adevărul moral. Asociată cu impresii asemănătoare culese din Fenimore Cooper (învinsul are dreptate, este ființa autentică, în raport cu simplii „învingători protocolari”) sau din lectura unor romane de Mark Twain, ideea va deveni determinantă pentru destinul lui Lukács. „*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*” (Cauza învingătoare place zeilor, dar cea învinsă lui Cato).

1902—1903 Apar primele articole ale lui Lukács : cronici despre teatru, scrise în stilul impresionist al lui Alfred Kerr. Lectura cărții lui Max Nordau : *Entartung (Degenerescența)* îi stimulează, printr-o pasionată reacție de opoziție față de tezele autorului, interesul admirativ pentru scriitorii anatemiați de Nordau : Baudelaire, Verlaine, Swinburne, Zola, Ibsen, Tolstoi. Prin intermediul lor, accentuare a distanțării critice față de ambianța socială. Compune câteva lucrări dramatice, sub influența lecturilor din Ibsen și Gerhart Hauptmann. Mai târziu le va dis-

truge, convins că îi lipsește o adevărată înzestrare literară. Se accentuează, dimpotrivă, interogația fundamentală a criticului : unde începe adevărata literatură ?

1904 Din inițiativa regizorului Sándor Hevesi este întemeiat grupul teatral „Thalia“, printre ai cărui fondatori se numără și Lukács. Participarea la o mișcare teatrală organizată îi îngăduie un contact intens cu literatura dramatică. Eșecul său ca regizor, simetric cu cel al activității sale literare, intensifică preocupările pentru critica, istoria și teoria literară. Rămîne insensibil la pozitivismul franco-englez, propagat în cercurile radicale. Biografismul ca metodă în istoria literară (Erich Schmidt) îi repugnă. Interes viu, dimpotrivă, pentru scrierile lui Dilthey și Simmel. Primul contact cu opera lui Marx, prin „lentilele lui Simmel“. Reacții negative față de literatura teoretică a social-democrației. Influențe puternice : Lessing, corespondența Goethe—Schiller, grupul romantic *Athenäum*. Lecturi din Schopenhauer și Nietzsche. Ulterior eclipsate de interesul puternic pentru Kierkegaard (receptivitate pentru critica neoromantică a lui Rudolf Kassner, în aceeași direcție).

1906 Încheie studiile de jurisprudență la universitatea din Budapesta, întreprinse la dorința tatălui său, și devine doctor în drept la Universitatea din Cluj. Publică primul său eseu teoretic original : *Forma dramei*. Punctul de vedere sociologic este prezent, sub influența lui Marx, dar categoriile estetice folosite sînt încă cele ale istoriei literare și teoriei estetice conservatoare.

Începe o colaborare de durată la revista *Huszadik Század* (Secolul XX). Simpatizează cu orientarea politică a grupului care o conduce, „Societatea de

științe sociale“ : critica *establishmentului* conservator, dar se află în dezacord cu pozitivismul ei filozofic. Aversiunea față de raporturile sociale dominante în Ungaria vremii crește (față de „mizerabilele compromisuri“ în toate problemele umane fundamentale, grație alianței între feudalismul maghiar și capitalismul dezvoltat în tiparele vechii orînduirii). Efect zguduitor eliberator al volumului lui Ady Endre : *Poezii noi* (1906). Participarea activă la mișcarea literară maghiară și adeziunea necondiționată la revoluția literară a lui Ady îl stimulează considerabil.

1906—1907 Redactează, la Berlin, în limba maghiară, prima variantă a voluminoasei sale lucrări *Istoria dezvoltării dramei moderne* (încheiată în ianuarie 1907), unde aplicarea punctului de vedere sociologic la evoluția unei forme literare este omniprezentă (Marx filtrat prin *Philosophie des Geldes* — *Filozofia Banului* — a lui Simmel). Mai târziu își va reproșa „abstracțiunea schematică“ în corelația dezvoltare socială - formă dramatică. Publică și un mic text dedicat lui Gauguin.

1908 Cartea despre drama modernă dobîndește un important premiu literar, cel al Societății Kisfaludy (o versiune reelaborată a cărții va apărea, în două volume, la Budapesta în 1911). Publică primul său eseu despre Ady Endre. Colaborează la importanta revistă literară *Nyugat* (*Occident*). Poziția sa culturală și filozofică este cea a unui *outsider*, deoarece un dezacord profund separă atitudinea sa romantic-anticapitalistă (năzuința către o revoluție „lăuntrică“) de burghezismul „luminat“ al revistei, de impresionismul diletant al criticii din paginile publicației și de eclectismul liberal-pozitivist al grupului ei dominant. Poziția sa literară se consolidează grație pre-

miului acordat, inclusiv în interiorul familiei, unde tatăl va deveni „mecena“ fiului, ajutându-l să-și organizeze existența în conformitate cu vocația sa (legăturile lui Jozsef Lukács cu personalități ca Max Weber sau Thomas Mann îi vor fi de folos și fiului). Lukács publică eseurile sale despre Novalis, R. Kassner, Stefan George, care vor figura ulterior în volumul său *Die Seele und die Formen* (Sufletul și formele).

1909 Obține titlul de doctor în filozofie al Universității din Budapesta (titlul va fi anulat în 1920 de regimul lui Horthy). Face cunoștință, grație unui prieten pictor, cu Ady Endre și se împrietenește cu Béla Bálazs, de care îl va lega o strînsă afecțiune, nu lipsită de avatururi, timp de decenii. Continuă tipărirea a diferite eseuri literare, între care și primul său text despre Thomas Mann (cel consacrat romanului *Alteța Regală*), inaugurînd o preocupare stăruitoare, prelungită pînă la faza tîrzie a maturității.

1909—1910 Prima perioadă de activitate critică intensă a lui Lukács, cea numită de el însuși „perioada eseurilor“, culminează cu tipărirea cărții *Die Seele und die Formen* (apărută în 1910 în limba maghară și în 1911 în cea germană) și a opusculului *Cultura estetică* (apărut la Budapesta în 1913).

Lukács frecventează la Berlin cursurile lui Georg Simmel, devine unul din discipolii favoriți ai filozofului și participă regulat la întîlnirile din „seminarul privat“ (*Schiur*) al lui Simmel. Face cunoștință acolo cu Ernst Bloch, de care îl va lega de aci înainte o foarte strînsă prietenie. Contact intens cu scrierile lui Kierkegaard, ale lui Meister Eckhart și cu filozofia orientală. Strînsă prietenie cu Leo Popper, critic de artă excepțional înzestrat, mort foarte tînăr (în 1911, la vîrsta de 26 de ani).

1911 Apare în limba germană cartea *Die Seele und die Formen*, care îl va consacra pe Lukács pe plan european. Thomas Mann o elogiază în cuvinte extrem de călduroase, în volumul său *Considerațiile unui apolitic*. Cartea se deschide cu textul *Esența și forma eseului*, dedicat lui Leo Popper și se încheie cu eseul *Metafizica tragediei*, devenit ulterior obiectul unor ample exegeze din partea lui Lucien Goldmann (care a văzut în el, în mod eronat după părerea noastră, o anticipare a existențialismului lui Heidegger și Jaspers). Eseul despre Kierkegaard este într-adevăr unul din primele texte semnificative dedicate ilustrului gânditor danez. Lukács va vorbi ulterior chiar de o „perioadă Kierkegaard” în evoluția sa, nu fără precise implicații autobiografice: prietena sa, Irma Seidler, căreia îi este dedicat volumul *Die Seele und die Formen*, s-a sinucis, între raporturile celor doi tineri și cele ale lui Søren Kierkegaard cu Regine Olsen existind certe analogii. Spiritul dominant al cărții l-ar forma anti-impresionismul. Lukács admira dealtfel mult pictura lui Cézanne, paralel cu cea a vechilor maestri italieni (Giotto). Absolutul marii arte devine piatra unghiulară a gândirii sale critice.

1911—1912 Lukács se desprinde de „perioada eseistică” și concepe la Florența, în iarna 1911—1912 schița unei *Estetici*. Ernst Bloch a exercitat o puternică influență în conversiunea lui Lukács către marea filozofie. Ernst Robert Curtius presimțise, în schimbul de scrisori cu Lukács pe marginea cărții sale de eseuri (scrisorile datează din 1912), orientarea către estetica sistematică și către „metafizică”, de care Curtius, admirator al criticii franceze, se separa dealtfel în mod categoric.

1912—1914 Lukács elaborează o primă variantă a *Esteticii* sale, cea care va apărea postum cu titlul *Philosophie der Kunst (Filozofia artei)*. La Heidelberg întreține strânse relații de prietenie cu sociologul Max Weber, al cărui cerc îl frecventează săptăminal, și cu filozoful neokantian Emil Lask. Max Weber, Emil Lask și Ernst Bloch au întâmpinat cu mult interes manuscrisul *Esteticii* de tinerețe, în prima ei variantă. În cercul lui Max Weber, Lukács îi întâlnește pe Karl Jaspers (de la care s-a păstrat o scrisoare în legătură cu *Teoria romanului*), Friedrich Gundolf, sociologul Paul Honigsheim, juristul social-democrat Radbruch etc. Audiază cursurile lui Windelband și Rickert, față de care va păstra o distanță critică, tot mai accentuată cu timpul. Rickert va fi de altfel referentul principal al dizertației pe care Lukács urma să o susțină la sfârșitul războiului (1917—1918), având ca obiect sistemul său de estetică. Lectura lui Hegel exercită o influență tot mai puternică asupra sa, înfrurire care se va menține de-a lungul întregii sale existențe. Plănuiește o sinteză critică între Hegel și Kierkegaard, dar nu o va realiza.

1914—1915 Izbucnirea primului război mondial trezește în Lukács o vehementă reacție de împotrivire față de forțele care l-au dezlănțuit (la antipodul poziției adoptată de un Simmel sau de un Max Weber). Preocupările de *etică* apar pe primul plan. Autorul care îi absoarbe aproape în întregime preocupările este acum Dostoievski. A fost descoperit recent planul amplei lucrări dedicate de Lukács în acei ani operei lui Dostoievski. *Teoria romanului*, redactată în această perioadă, a fost concepută ca *introducerea* unei asemenea lucrări. Hegel - Dostoievski - Ady era trinitatea *sui generis* în jurul căreia gravita centrul de interes spiritual al lui Lukács. Nu va accepta însă

niciodată principiul hegelian, din *Filozofia dreptului*, al *împăcării cu realitatea* : influența lui Ady Endre va fi aci decisivă.

1916 *Teoria romanului* apare în revista lui Max Dessoir, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (în volum va apărea la Berlin abia în 1920). Influența lui Hegel e vizibilă, dar cartea este îndatorată îndeosebi metodelor „științelor spiritului“ (*Geisteswissenschaften*), introduse de Dilthey și de discipolii săi. Max Dvořák, celebrul istoric de artă, o va caracteriza drept opera cea mai proeminentă a mișcării promovate de direcția „științelor spiritului“. Starea de spirit a autorului ei era cea a unei profunde nemulțumiri față de realitatea socială a timpului său : răzvrătirea sa, nu lipsită de analogii cu cea a expresioniștilor, ancora însă într-o perspectivă utopică. Cartea ar fi fost combinarea unei „etici de stînga“ cu o „teorie a cunoașterii de dreapta“. Ernst Bloch, Max Weber, Thomas Mann, iar mai târziu Walter Benjamin sau Theodor W. Adorno, se vor număra printre admiratorii ei fervenți.

1916—1918 Lukács reia încă din 1915 lucrul la *Estetica* sa și îl continuă cu asiduitate în anii următori la Heidelberg și Budapesta. Este vorba de o nouă variantă a esteticii de tinerețe, apărută postum cu titlul *Heidelberger-Ästhetik*, 1916—1918 (Luchterhand-Verlag, 1975). Un capitol al ei : *Relația subiect-obiect în estetică* apare în 1917, în cunoscuta revistă de filozofie *Logos*. Lukács întemeiază împreună cu un grup de prieteni un cerc de studii la Budapesta, „Cercul de duminică“, din care făceau parte, printre mulți alții Béla Balázs, filozoful Béla Fogarasi, istoricul de artă Arnold Hauser, sociologul Karl Man-

nheim, istoricul de artă Charles de Tolnay, filozoful Wilhelm Szilasi, economistul Eugen Varga etc.

Radicalizarea conștiinței politice a lui Lukács se exprimă într-o resurrecție puternică a interesului pentru operele lui Marx ; lectura lor se face însă în orizontul influenței lui Hegel. Problematika etică a lui Dostoievski și Kierkegaard se menține mereu prezentă. Contacte importante cu Ervin Szabó, teoreticianul sindicalismului maghiar. Stimulat de Szabó, organizează împreună cu prieteni din cercul său conferințe la „Școala liberă pentru științele spiritului“ (Béla Bartók și Zoltan Kodaly s-au numărat printre participanți). Lecturi intense, cu efecte durabile, ale scrierilor Rosei Luxemburg. Izbucnirea marii revoluții socialiste din Rusia, în octombrie 1917, trezește în Lukács un mare entuziasm.

La 2 decembrie 1918 adeziune la Partidul Comunist Maghiar, întemeiat doar cu douăsprezece zile înainte.

- 1919 Lukács ocupă importante funcții guvernamentale în timpul Comunei maghiare : în martie 1919, odată cu proclamarea republicii sovietice ungare, ca membru al Comitetului Central alternativ (cel în funcțiune fusese arestat), devine ministru deputat al Educației (comisar al poporului), iar în iunie șeful ministerului, după demisia social-democratului Kunfi. Întreprinde o reorganizare radicală a vieții culturale din Ungaria și întemeiază „Institutul de cercetare pentru progresul materialismului istoric“. În timpul campaniei militare din acest an este comisar politic al celei de a 5-a divizii.

Scrierea lui Lukács *Tactică și etică* (1919) este prima încercare de soluționare, în spiritul marxismului, a vechilor antinomii din conștiința sa : cele între exigențele revoluției și imperativele conștiinței morale.

După prăbușirea Comunei, Lukács își continuă activitatea în ilegalitate iar la sfârșitul lui septembrie 1919 se refugiază clandestin la Viena. Arestat în octombrie 1919, la Viena, guvernul lui Horthy cere extrădarea lui (fusesse condamnat la moarte în contumacie). Intervenție în favoarea sa, a unui grup de intelectuali, printr-o scrisoare publică: Richard Dehmel, frații Heinrich și Thomas Mann, Bruno Frank, Paul Ernst, Maximilian Harden etc. Cererea de extrădare este respinsă și Lukács este eliberat în decembrie.

1920—1922 Lukács se situează pe poziții de ultra-stînga în mișcarea comunistă și colaborează intens la revista *Kommunismus*. Critică drastică a unui articol al său împotriva parlamentarismului, de către Lenin (1920). Căsătorie cu Gertrud Bortstieber, care va juca un rol decisiv în întreaga sa existență (ei îi sînt dedicate operele majore ale gînditorului). Face parte din fracțiunea condusă de Eugen Landler, adversară a liniei sectare promovată de Béla Kun în mișcarea comunistă din Ungaria. Întîlnește pe Lenin la cel de al treilea Congres al Internaționalei Comuniste de la Moscova. Tendințele de ultra-stînga fuzionează în gîndirea sa cu o înțelegere realistă, anti-sectară, a problemelor mișcării muncitorești din Ungaria. Primul contact serios și aprofundat cu scrierile lui Lenin. Studiu intens al operelor lui Marx. Lukács desfășoară o activitate publicistică foarte intensă; în 1922 tipărește studiul *Reificarea și conștiința proletariatului*, centrul de interes al viitoarei sale cărți.

1923 În editura Malik din Viena apare cartea *Istoria și conștiința de clasă*, una din cele mai celebre și mai controversate lucrări ale marxismului din secolul nostru: ea reunește studiile din perioada 1919—1922.

Ernst Bloch o elogiază într-un articol entuziast. Cartea va exercita o influență covârșitoare asupra unui mare număr de gânditori, de la promotorii „școlii de la Frankfurt” la Sartre, Merleau-Ponty sau Lucien Goldmann. Numeroși intelectuali au aderat la marxism, în deceniile următoare, grație lecturii ei. Lukács însuși o considera o *etapă* importantă în drumul său spre adevărata asimilare a marxismului, supunînd însă unei critici severe o serie de limite și erori ale cărții, care erau de altfel specifice epocii.

- 1924** Cartea lui Lukács, ca și volumul lui Karl Korsch *Marxism și filozofie* sînt criticate cu asprime de Zinoviev, la cel de al IV-lea Congres al Internaționalei Comuniste. Apar în ziarele și revistele comuniste pe de o parte, în revista *Die Gesellschaft* a lui Kautsky pe de altă parte, articole critice vehemente la adresa cărții lui Lukács.
- Lukács publică o carte despre Lenin.

- 1925—1927** Apar o serie de studii importante : un articol critic sever la adresa înțelegerii mecanicist-deterministe a marxismului de către Buharin, un studiu despre *Moses Hess și dialectica idealistă* și un altul despre corespondența lui Lassalle, anticipînd problema lucrării de mai târziu despre *Tînărul Hegel* (1938). Relația dintre dialectica hegeliană, structura economică a societății capitaliste și dialectica marxistă se află în centrul interesului lui Lukács. Distanțare categorică de *utopism* și conversiune spre o înțelegere tot mai *realistă* a proceselor sociale. Odată cu refluxul valului revoluționar în Europa și cu procesul stabilizării relative a capitalismului, Lukács se detașează de mesianismul utopic revoluționar al cărții sale *Istoria și conștiința de clasă*. Adeziune fermă la teza posibilității construirii socialismului

într-o singură țară : se situează de partea liniei lui Stalin, împotriva lui Troțki, în celebra dispută politică.

Continuă activitatea publicistică în presa comunistă ilegală maghiară și în marile reviste marxiste ale timpului.

1928—1929 Lukács este însărcinat, după moartea lui Eugen Landler, să elaboreze tezele cu privire la programul social-politic al partidului. Cunoscute sub numele de „tezele Blum“ ele preconizează o cale autonomă de dezvoltare a Ungariei spre socialism, bazată pe o largă alianță democratic-revoluționară a muncitorilor și țăranilor ; este o anticipare a liniei „Frontului Popular“, adoptată însă în mișcarea comunistă abia în 1935, după victoria fascismului în Germania. Tezele lui Lukács sînt dezavuate de Béla Kun și de Internaționala Comunistă. Lukács publică o autocritică formală, spre a evita să fie exclus din mișcarea comunistă, într-un moment cînd primejdia fascismului devenea tot mai amenințătoare. Convingerea în justetea tezelor sale antisectare va rămîne însă neclintită și ele vor fi platforma ideologică a activității sale în deceniile următoare. Înfrîngerea sa îl determină să se retragă din activitatea politică și să se consacre unei vaste activități de critică și teoretician literar.

Guvernul austriac emite un ordin de expulzare al lui Lukács. Thomas Mann intervine în favoarea sa într-o celebră scrisoare adresată cancelarului Austriei, Seipel. Ordinul este revocat, dar Lukács părăsește Austria, unde a trăit între anii 1919—1929, și se stabilește un timp la Moscova.

1929—1931 Lucrează la Institutul Marx-Engels-Lenîn din Moscova. Primește din partea lui Riazanov o copie a

Manuscriselor economico-filozofice ale lui Marx, descoperite atunci, și influența lor asupra gândirii sale este covârșitoare. Lectură a *Caietelor filozofice* ale lui Lenin, Lukács reexaminează fundamentele marxiste ale gândirii sale, corectează definitiv o serie de erori din cartea sa anterioară, *Istoria și conștiința de clasă* (identificarea greșită a „alienării” cu „obiectivarea”, eroare de sursă hegeliană) și pune bazele unei înțelegeri coerente a marxismului ca filozofie universală. Se formează în el convingerea fermă în posibilitatea unei estetici marxiste autonome (distanțare categorică de Plehanov și Mehring). Publică primul său studiu important, elaborat în spiritul noilor sale convingeri : cel despre polemica dintre Marx și Engels, de o parte, Lassalle, pe de altă parte, cu privire la tragedia *Franz von Sickingen*.

1931—1933 Pleacă la Berlin, unde desfășoară o intensă activitate în cadrul Asociației scriitorilor proletari revoluționari și în paginile revistei *Die Linkskurve*. Polemizează cu schematismul și simplismul artistic al unor romane proletare (W. Bredel, Ottwalt etc.), apărind concepția sa a „marelui realism”. Apar divergențe cu linia literară urmată atunci de Brecht : dezavuează sectarismul ideologic al unei piese ca *Die Massnahme* (*Linia de conduită*), piesă caracteristică pentru faza de mijloc a creației lui Brecht. Lukács pledează cu ardoare pentru continuitatea între marile tradiții ale literaturii clasice și spiritul noii literaturi socialiste. Polemică simultană împotriva tendințelor de tipul *Rapp*-ului și a experimentelor avangardiste.

Aflînd că este căutat de naziști, evadează din Germania și se întoarce la Moscova.

1933—1938 Cu toată apriga adversitate a lui Béla Kun și a partizanilor săi, obține pentru el și familia sa rezidența la Moscova. Colaborator științific al Institutului de Filozofie al Academiei de Științe.

Desfășoară o activitate extrem de bogată în paginile revistelor *Internationale Literatur* și *Literaturny Kritik*. Publică un studiu despre expresionism (1934), care va declanșa o aprigă dezbateră în anii următori (Ernst Bloch și B. Brecht vor fi printre adversarii săi), numeroase eseuri despre literatura germană și franceză clasică, contribuții la istoria esteticii, studii teoretice despre problemele realismului de o excepțională importanță. Ele vor fi reunite mult mai târziu într-o serie de mari volume. „Luptă de guerilla“ cu linia literară promovată de Fadeev și Ermilov. Lukács, împreună cu prietenul său, criticul sovietic Mihail Lifschitz, sprijinindu-se pe textele despre artă și literatură ale lui Marx și Engels (editate de Lifschitz pentru întâia oară), se împotrivesc manipulării dogmatice a literaturii și „politizării“ ei simpliste, dezvoltând în paginile revistei *Literaturny Kritik* o vastă acțiune în favoarea realismului autentic.

Linia politică a Frontului Popular vine în sprijinul vederilor antisectare și antidogmatice ale lui Lukács. În 1937 publică lucrarea *Romanul istoric*, prima sinteză cuprinzătoare a poziției sale estetice. Poziția sa antiavangardistă îi atrage însă dezaprobarea severă a lui Ernst Bloch, Bertolt Brecht sau Alfred Döblin. Lukács apără cu intransigență estetica „marelui realism“, polemizând cu adversarii săi în paginile revistei emigrației antifasciste *Das Wort*.

Elaborează cartea sa *Tînărul Hegel*, începută încă în anii 1931—1933; este prima exegeză marxistă de amploare a filozofiei hegeliene, neîntrecută pînă astăzi. Manuscrisul este supus ca teză de doctorat și Lukács obține titlul de „doctor în științe filozofice“.

al Academiei Sovietice de Științe. Cartea nu va apărea însă decît în 1948, la Zürich și Viena.

1939—1940 Lukács publică un important eseu : *Tribun al poporului sau birocraț ?*, în care opune figura militantului de tip leninist biocratului îngust și sectar. Revista *Literaturny Kritik*, în care Lukács și prietenii săi desfășuraseră o luptă energică împotriva adversarilor lor, își încetează apariția. Elaborează *Studiile despre Faust*, care vor apărea ulterior în cartea *Goethe und seine Zeit* (Goethe și timpul său).

1941—1944 Lukács este arestat temporar, formulîndu-se împotriva lui acuzații fanteziste, dar este eliberat curînd la intervenția directă a lui Gheorghe Dimitrov, pe atunci Secretar General al Kominternului (1941). Desfășoară o amplă activitate publicistică antifascistă, sprijinind cu o mare energie lupta ideologică anti-hitleristă în paginile diferitelor reviste. Ține conferințe în cîmpurile de prizonieri germani și maghiari, inclusiv în fața ofițerilor superiori din armata lui Paulus, capturată la Stalingrad. Publică un text despre Dostoievski într-o revistă americană (1943). Textele sale militante antifasciste din această perioadă vor fi reunite în volumul *Schicksalswende* (La răscrucea destinului).

1945 Se reîntoarce, la 1 august 1945, în Ungaria eliberată de fascism și devine membru al parlamentului. Mai tîrziu ocupă catedra de estetică și filozofia culturii a Universității din Budapesta și devine membru al Prezidiului Academiei Ungare de Științe. Publică primul său volum după eliberare în limba germană : *Progres și reacțiune în literatura germană*.

1946—1949 Activitate publicistică extrem de fecundă, în Ungaria și peste graniță (douăzeci de volume și pamflete apar numai în Ungaria). Invitat în 1946 la *Rencontres Internationales de Genève*, rostește conferința *Viziunea aristocratică și democratică a lumii* și participă la o ascuțită confruntare de idei cu Karl Jaspers, prietenul său din anii de studii la Heidelberg. Numeroase conferințe pretutindeni în Europa. Polemică aprinsă cu Jeân-Paul Sartre în paginile unui ziar parizian, cu ocazia unui turneu de conferințe la Sorbona (1948). Publică volumul *Existențialism sau marxism ?* și concepe lucrarea *Distrugerea rațiunii*. Participă în 1949 la Conferința Hegel de la Paris. Contacte intense cu numeroși filozofi francezi. Jean Hyppolite recenzează elogios cartea *Tinărul Hegel*.

În editura *Aufbau* din Berlin (R.D.G.) apar *Eseurile despre realism*, reunind studii din deceniul anterior. Lukács este distins în 1948 cu premiul Kossuth. Participă la activitatea Consiliului Mondial al Păcii (aci va face cunoștință cu Sartre și cu Simone de Beauvoir). Lucien Goldmann, care vede în Lukács pe cel mai important filozof al secolului, traduce o serie de cărți ale sale în limba franceză.

1949—1953 Pozițiile estetice ale lui Lukács sînt supuse unei critici severe în presa maghiară, odată cu modificarea climatului ideologic în 1949, după rapoartele lui Jdanov. Vechii săi prieteni László Rudas și J. Revai se numără printre criticii săi cei mai aprigi. „Dezbaterea-Lukács” are un larg ecou internațional. Lukács publică un articol autocritic, care este însă considerat „pur formal” de Revai. Lucrează intens la cartea *Distrugerea rațiunii*, vastă analiză a genezei și expansiunii iraționalismului în filozofia germană a ultimilor 150 de ani. Este contra-

partea cărții *Tînărul Hegel* : opoziția între dialectică și iraționalism stă în centrul reflecțiilor lui Lukács. Raporturi amicale strînse cu Bertolt Brecht, fostul său adversar din deceniul al patrulea. La moartea lui Brecht (1956), Lukács va rosti cuvîntul funebru, invitat de Helene Weigel, văduva ilustrului dramaturg revoluționar.

1954—1955 Apare în limba germană cartea *Romanul istoric*. Lukács tipărește *Distrugerea rațiunii*, iar în editura Aufbau din Berlin vor apărea succesiv o serie de volume importante ale autorului : *Balzac și realismul francez*, *Goethe și timpul său*, *Realismul rus în literatura universală*, *Contribuții la istoria esteticii*, *Realisti germani ai secolului XIX*. Opinia publică internațională descoperă astfel treptat în Lukács pe cel mai de seamă critic literar și estetician marxist al timpului și pe unul dintre cei mai originali filozofi marxiști.

În 1955 apare în capitala R.D.G. volumul omagial *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag* (*Georg Lukács la a șaptezecă aniversare*), cu colaborări dintre cele mai ilustre ; Thomas Mann și Ernst Bloch, alături de mulți alții, celebrează călduros opera și personalitatea lui Lukács. Ales membru corespondent al Academiei Germane de Științe din Berlin și distins pentru întreaga sa operă cu premiul Kossuth.

Merleau-Ponty elogiază în *Les Aventures de la Dialectique* cartea de tinerețe a lui Lukács, *Istoria și conștiința de clasă*, dar Lukács repudiază energic glorificarea operei sale de tinerețe în opoziție cu scrierile sale marxiste de după 1930. Divergențe similare vor apărea și cu Lucien Goldmann.

Tipărește primele capitole din lucrarea *Particularul — categorie centrală a esteticului* și concepe planul unei vaste estetici sistematice marxiste.

1956 Lukács întâmpină cu cel mai viu interes rezultatele lucrărilor celui de al XX-lea Congres al P.C.U.S. Rostește o importantă conferință: *Lupta între progrese și reacțiune în cultura contemporană*, la Academia de Partid din Budapesta (28 iunie). Numeroase conferințe în Germania, Austria, Italia, Suedia, vor forma materia volumului *Semnificația actuală a realismului critic* (1957). Prezidează o dezbatere filozofică a „Cercului Petöfi” din Budapesta. Devine membru al Comitetului Central lărgit al Partidului și ministru al culturii în octombrie. Demis, împreună cu întregul guvern, în noiembrie.

1957—1963 Începînd din aprilie 1957, Lukács își reia activitatea la Budapesta, consacrîndu-se în întregime elaborării *Esteticii* sale. Manuscrisul va fi încheiat în anul 1960, prefața va fi redactată în 1962, iar cele două masive volume ale monumentalei lucrări vor apărea în 1963 la editura Luchterhand din R. F. Germania.

În Italia apar în 1957 *Prolegomenele la o estetică marxistă* (Editori Riuniti). În 1960 editura Aufbau din R.D.G. publică volumul *Georg Lukács und der Revisionismus* (*Georg Lukács și revizionismul*). Ostracizat și atacat din multe părți, Georg Lukács investește întreaga sa energie teoretică în elaborarea unor mari opere de sinteză marxistă. Pregătește *Etica*, schițînd întîi contururile unei *Ontologii a socialului*. Moartea soției (28 aprilie 1963) îi provoacă o adîncă depresiune (luptă cu gîndul sinuciderii): eseul dedicat *Minnei von Barnhelm* de Lessing este conceput în această perioadă.

1964—1968 Lucrează intens la opera sa *Ontologia existenței sociale*, a cărei primă formă o încheie în 1968. Manuscrisul însumează în jurul a 1500 pagini dac-

tilografiate. Discuții intense cu elevii săi la Budapesta. Nesatisfăcut cu totul de lucrare, își propune revederea ei. Pregătește pentru Congresul mondial de filozofie de la Viena o conferință : *Fundamentele ontologice ale acțiunii și gândirii umane*.

În 1967 apar la Hamburg *Conversațiile cu Georg Lukács* ale unui grup de filozofi marxiști vest-germani. Redactează în același an un text de extremă importanță : prefata la reeditarea scrierilor sale din anii 1919—1929, incluzînd celebra *Geschichte und Klassenbewusstsein*.

Numeroase interviuri și scrieri de circumstanță consacrate problemelor mișcării comuniste internaționale. Prestigiul său crește imens în întreaga lume și discuțiile în jurul operei sale capătă proporții considerabile.

1969—1970 În editura *Univers* din București apare prima traducere în limba română a unor scrieri de critică literară și estetică ale lui Lukács : culegerea *Specificul literaturii și al esteticului* (1969). În anii următori vor apărea traducerea integrală a *Esteticii* în două volume (Editura Meridiane, 1972 și 1974) și fragmente din *Ontologia existenței sociale* (Editura Politică, 1975).

Lukács redactează *Prolegomenele la o ontologie socială*. Atins de o boală incurabilă, puterile sale declină.

În 1970 primește premiul Goethe al orașului Frankfurt am Main, una din cele mai prestigioase distincții, după ce fusese distins în 1969 cu titlul de *Doctor honoris causa* al Universității din Zagreb, iar în 1970 cu cel al Universității din Gand. Medicii descoperă în decembrie 1970 că Lukács suferă de un cancer la plămîni ; gînditorul lucrează cu intensitate la încheierea *Prolegomenelor*.

1971 La curent cu diagnoza bolii sale, Lukács continuă să reflecteze la redactarea *Eticii* și concepe planul unei autobiografii. Redactează în ultimele luni de viață schița ei : *Gelebtes Denken (Gîndire trăită)*. Forțele nu-l mai ajută să-și corecteze *Prolegomenele*. Încuviințează publicarea unor capitole separate din *Ontologie* precum și a *Esteticii* compusă în tinerețe, al cărei manuscris fragmentar fusese descoperit cu puțin timp înainte.

Participă activ la acțiunea internațională de salvare a Angelei Davis. Scrisoare către Ernst Bloch în acest sens. Herbert Marcuse este profund impresionat de gestul lui Lukács de a dona o mare sumă de bani în sprijinul cauzei Angelei Davis.

Cu cîteva săptămîni înainte de moarte, ultima apariție în public : cuvîntare omagială la festivitățile Bartók, dedicată muzicianului pe care l-a admirat atît de mult.

Moare la Budapesta la 4 iunie. Este îngropat în cimitirul Kerepesi, în locul rezervat marilor figuri ale mișcării socialiste ungare. Omagii aduse de întreaga presă mondială marelui gînditor marxist dispărut.

N. T.

ROMÂNUL ISTORIC

CUVÎNT ÎNAINTE ¹

În ceea ce privește această carte, conținutul său principal constă în tranziția pe planul ideilor și al artei de la secolul al XVIII-lea la al XIX-lea. Noua formă a romanului, care ia naștere atunci — iar romanul, epopeea burgheză este genul literar fruntaș din acea epocă — devine determinantă atât sub aspect formal, cât și sub aspect ideal pentru întreg secolul al XIX-lea, ba chiar, după convingerea mea, nu și-a pierdut importanța nici astăzi. Aceasta nu înseamnă că ar trebui luată în considerație ca un model nemijlocit pentru prezent. Acolo unde apare, această cerință — adesea fertilă — se bazează pe o înțelegere greșită a ceea ce se propune ca ideal. Același lucru este valabil și pentru relația dintre așa-numita tragédie classique și antichitate, ca și pentru aceea dintre Goethe sau Pușkin și Shakespeare. Dincolo de problema modelului se află ceva mult mai complicat din punct de vedere estetic. Orice mare operă de artă respectă și totodată lărgeste

¹ La volumul al VI-lea din ediția Georg Lukács, *Werke* (Opere), ed. Luchterhand, Neuwied și Berlin, 1965. Primul alineat al acestui cuvînt înainte a fost omis de noi, deoarece se referă la unele probleme privind alcătuirea respectivei ediții, care nu interesează aici.

legile genului său. Iar pentru că lucrul acesta, la cel mai mare geniu, la cel mai original maestru al formei, este în același timp o expresie a transformărilor istorice, pentru generația următoare rezultă necesitatea unei controverse, în care scriitorii cu adevărat mari, cu adevărat universali se află, în procesul lor individual de creație, în fața dublei dileme : pe de o parte, să-și însușească, în extinderea legilor formei, ceea ce rămîne, ceea ce îndrumă spre viitor, iar pe de altă parte, să respecte aceste legi, extinzîndu-le, într-un mod corespunzător situației lor istorice. Încă în secolul al XVIII-lea, Young știa că a urma un model nu trebuie să însemneze a imita ; numai artiștii slabi și epocile dominate de confuzie se află în fața unei false răs-pîntii : să imite niște pretinse modele, sau să caute o pre-tinsă originalitate lipsită de rădăcini.

Marea împlinire extensivă a formelor epice moderne a fost adusă de Walter Scott prin reunirea formei epice totale, închise, cu caracterul istoric și social conștient al conținutului, atît în ansamblu, cît și în detalii. Îmi dau perfect de bine seama că prin această afirmație categorică exprim ceva ce sună ca un lucru total învechit pentru majoritatea, dominantă încă și astăzi, a celor ce scriu despre literatură. Opinia că întregul este lipsit de adevăr a devenit sloganul la modă pentru cele mai diferite tendințe ale concepțiilor moderne și ale renunțării declarate la orice concepție, cărora, totodată, social-istoricul le apare ca o suprafață neesențială. Firește, nici în această privință Walter Scott nu trebuie declarat un îndrumător spre o „reîntoarcere“. Mai mult chiar, tocmai exemplul său ilustrează în modul cel mai clar dialectica pe care aceste studii încearcă s-o lămurească. Căci, într-un anumit sens, el nici nu este în general un scriitor cu adevărat mare. I-a lipsit acea forță captivantă și fascinantă de a da viață personajelor, așa cum o vedem în modul cel mai izbitor la Tolstoi. Firește, nu e nici un simplu descoperitor de tînu-

turi noi, cum au fost pentru drama burgheză Lillo¹ sau chiar Diderot, a căror calitate de deschizători de drumuri există numai pentru istorici, ci „numai“ un plăsmuitor al celui nou, trăit înaintea tuturor de el, care constă în factorul social-istoric existent în destinul fiecărui om luat individual. Indiferent dacă este vorba despre limitele sale ca om, despre limitele înzestrării sale, sau despre grandioasa voință unilaterală a unui important descoperitor, Walter Scott se ridică la un adevărat nivel poetic numai atunci când descrie, de exemplu, avîntul unui om pornit din al său hic et nunc istoric, sau îngrădirea voinței sale celei mai autentice de către forța irezistibilă a aceluiași factor, sau înfruntarea, lipsită de înțelegere, a unor oameni, a căror ultimă poziție e determinată de complexul unor forțe sociale ce se opun una alteia etc., etc. Discrepanța dintre asemenea culmi ale configurării și platitudinea creionării destinelor pur particulare caracterizează măreția și limitele unei personalități scriitoricești incomparabile și irepetabile.

Totuși, aici este vorba mai puțin de o realizare individuală, cît mai ales de iradiațiile ei. Și tocmai acestea evidențiază justetea celor spuse de noi mai înainte despre deosebirea (opозиția) dintre caracterul exemplar și imitație. Desigur, descoperirile lui Scott, atît în ceea ce privește totalitatea, cît și istoricitatea, au avut și urmași direcți. Dar cine îi va numi din acest motiv pe Manzoni și Pușkin niște „epigoni“ ai lui Scott? Faptul că personajele lor și destinele acestora cresc dintr-o istorie națională proprie, de cu totul altă speță, duce în mod spontan la o diferențiere artistică fertilă. Factorul decisiv în această înrîurire seculară a lui Walter Scott constă însă în aceea că, după el, romanul social s-a istoricizat și el, că scriitorii

¹ George Lillo (1693—1739) — dramaturg englez, unul dintre întemeietorii dramei burgheze, cu tendințe moralizatoare și i-a influențat pe Diderot și Lessing.

au fost impulsionați să conceapă și să configureze propriul lor prezent ca pe un moment al istoriei. În felul acesta s-a produs o cotitură, ale cărei consecințe au rămas tot atât de active și astăzi, abaterea de la ele fiind sancționată cu situarea configurării la un nivel inferior.

În istoria artei nu lipsesc excepțiile. Contrastul dintre romanul secolului al XVIII-lea și cel al secolului al XIX-lea sare imediat în ochi. Dar despre un asemenea contrast nu se poate vorbi la Swift, sau, cel puțin, nu se poate vorbi decât cu mari rezerve. Anume, la Swift nu numai că lipsește expresia conștientă a celui hic et nunc social-istoric, ci, încă mai mult, este înlăturat în configurare. Este vorba de o întreagă epocă a umanității, cu ale cărei cele mai generale conflicte este confruntat omul în genere (sau cu trăsăturile vremii sale lăsate de-o parte). Așa ceva se numește astăzi „condition humaine“, dar, folosindu-se această expresie, se uită că la Swift nu e vorba totuși de omul în genere, ci de destinul acestuia într-o societate determinată istoric. Genialitatea unică în felul ei a lui Swift constă în aceea că privirea pe care o aruncă — profetic — asupra societății îmbrățișează o epocă întreagă. În vremea noastră, numai Kafka oferă o analogie la așa ceva, prin aceea că la el o întreagă perioadă a neomieniei este pusă în mișcare ca adversară a austriacului (boemo-germano-iudeu) de la sfârșitul domniei lui Franz Joseph. Prin aceasta, lumea lui — interpretabilă formal și numai formal ca o „condition humaine“ — capătă un adevăr profund și zguduitor, în opoziție cu acela care, fără un asemenea fundal istoric, fără o asemenea bază și perspectivă, se orientează spre ceea ce este pur abstract — și deformat prin abstractizare — în existența umană, ca să dea de un gol desăvârșit, de neant. Acest neant poate fi împodobit cu orice ornamentație, de exemplu, existențialistă, el rămâne totuși, spre deosebire de Swift, ca și de Kafka, un neant gol.

Istoricitatea necesară a artei este numai un domeniu parțial al sferei generale de probleme a istoricității. Problema se află la ordinea zilei începînd de la revoluția franceză. Romanticismul german a dăruit lumii o soluție de falsitate a căreia suferim și astăzi. Anume, sprijinindu-se pe pamfletarul Burke¹, a formulat teza că iluminismul ar fi fost în spiritul său antiistoric. Că revoluția franceză ar fi furnizat dovada în acest sens. Că abia în romanticism, abia prin teoria și practica restaurației se trezește spiritul istoric. Este de prisos a mai prăpădi multe cuvinte în legătură cu această teorie. Ea îi exclude pe marii istorici ai iluminismului din realitate (este suficient să-l amintim pe Gibbon²). Ea amputează din istorie categoria progresului: istoric ar fi numai ceea ce crește „organic“, orice răsturnare, ba chiar orice acțiune conștientă pentru transformarea realității ar fi antiistorică. În felul acesta, îndeosebi în Germania, Ranke³ a devenit treptat modelul spiritului istoric, în vreme ce Condorcet⁴ și Fourier, Hegel și Marx au proclamat construcții pretins antiistorice. Este simplu și de îndată lămuritor, totuși just, să punem începuturile acestei mișcări în corelație cu reacția împotriva revoluției franceze, cu atît mai ușor, cu cît inițiatorii de frunte ai acestei orientări s-au aflat în mare parte și personal în serviciul restaurației. Nu este locul aici să arătăm cum teoreticienii și practicienii unei asemenea concepții asupra

¹ Edmund Burke (1729—1797) — orator și publicist englez, autor al lucrării *Considerații asupra revoluției franceze*, în care comentează de pe poziții ostile evenimentele din Franța.

² Edward Gibbon (1737—1794) — istoric și om politic englez, exponent al iluminismului.

³ Leopold von Ranke (1795—1886) — istoric german, fondator al școlii obiectiviste.

⁴ Marie Jean Antoine, marchiz de Condorcet (1743—1794) — filozof iluminist, economist, matematician și om politic francez: a deschis calea filozofiei istoriei, formulînd principiile „ordinei“ și al „progresului“. Concepția sa asupra progresului societății burgheze este una idealistă, întrucît consideră că factorul determinant al acestuia este progresul rațiunii.

istoriei au devenit ideologii îndrumători ai celui de-al doilea Reich și ai fatalei problematicei wilhelminiene a acestuia. Această linie se prelungește pînă în zilele noastre, desigur uneori cu o aparatură științifică de cu totul altă natură. Cînd însă restaurația lui Metternich este înfățișată cu o prețuită realizare a „ideii europene“, nu este greu — în pofida oricărei diferențe datorate timpului — să vedem înrudirea intimă cu ideologia originară a restaurației.

S-ar putea ca această teorie asupra istoriei să-și derive justificarea existenței din lupta împotriva noțiunii abstracte de progres. Dar această noțiune de progres este, cel puțin în ceea ce-i privește pe cercetătorii și scriitorii importanți din secolul al XIX-lea, o legendă. Pentru a explica mișcările istorice, nașterea unor constelații cu totul noi din modificările capilare ale raporturilor omenești, ale relațiilor din om și dintre oameni, nu este nevoie să admitem un „progres“ ce se realizează mecanic; este suficient să stabilim o înaintare irepresibilă care, cu toate contradicțiile interne și externe, are o direcție, o tendință a mișcării. De la Thiery pînă la Gordon Childe, de la Scott pînă la Thomas Mann nu vom găsi nici un spirit onest și exigent care să corespundă fie și numai pe departe legendei progresului mecanic. Dimpotrivă. Pentru a rămîne la literatură: ceea ce nu este restaurativ în imaginea istoriei oferită de ea se bazează tocmai pe faptul că toți reprezentanții săi de seamă zugrăvesc tendințe social-istorice irepresibile, modelatoare de oameni, modelate de acțiuni omenești, a căror eficiență și al căror rezultat rămîne întotdeauna obiectiv, independent de convingerile, dorințele și simpatiile autorilor. Această perspectivă asupra vieții domină marea literatură de la imaginea decăderii clanurilor realizată de Scott pînă la dezrădăcinarea celor din casa Buddenbrook, pînă la tragedia lui Leverkühn. Dar — la urma urmelor,

firește numai la urma urmelor — acest mers irezistibil al istoriei conține totuși activitatea oamenilor, între oameni, asupra oamenilor, și nu are nevoie de o teorie abstractă inventată, ca să plăsmuiască existența istorică a oamenilor ca rezultat al propriilor lor fapte și suferințe, ca să confirme în practica artistică continuitatea și perspectivele. Abia când stările de lucruri din prezent încremenesc devenind fetișuri atemporale și-și pierd astfel orice mobilitate, orice raportare la oamenii concreți, abia atunci iau naștere moartele „imagini vii“ ale așa-numitei „condition humaine“ și fixează prezentul — configurat adesea ca demn de ură și dispreț — într-un fatum abstract și imuabil. O asemenea vrere artistică poate (nu : trebuie) să rezulte dintr-o deznadejde autentică și poate (nu : trebuie) să fie liberă de orice intenție restaurativă conștientă ; în efectele sale, ea e totuși împinsă spre o alianță cu restaurația. Presiunea care duce la această posibilitate sau abate de la ea are de asemenea un caracter social-istoric. Kafka nu are nimic restaurativ în sine, succesorii săi în plan artistic au foarte mult. Această situație este astfel generalizată de unul dintre sociologii de vază din zilele noastre : sfârșitul istoriei a și început ; viitoarele stări de lucruri ar putea să trateze, cu variațiuni, numai forme și conținuturi ale prezentului.

Această perspectivă asupra vieții și literaturii își află astăzi fundamentarea, pentru concepțiile moderne despre istoria literară, în opinia că toate chipurile și orientările esențiale din secolul al XIX-lea au fost în esența lor romantice. Asemenea mode nivelatoare există încă de mult în istoria literară. Ca tânăr student am auzit de la colegii mei de la Universitatea din Berlin malițioasa spusă a lui Dilthey¹ despre interpretarea convențională a secolului al XVIII-lea : „Ceea ce nu se poate declina, drept Spinoza se va considera“. Același lucru se întâmplă astăzi cu roman-

¹ Wilhelm Dilthey (1833—1911) — filozof și psiholog idealist german.

tismul, iar faptul că generalizarea convențională și plată vrea să pară interesantă și neconvențională nu schimbă nimic. Romantismul este un important curent spiritual general din secolul al XIX-lea, declanșat ca o opoziție, pe plan politic și literar de revoluția franceză, pe plan economic și social de revoluția industrială paralelă. De aceea, la reprezentanții săi cu adevărat importanți găsim o critică ascuțită, uneori chiar profundă a noilor contradicții aduse de aceste modificări fundamentale ale realității sociale. Ascuțișul acestei critici se frînge însă întotdeauna, deoarece la romantici dinamica contradicțiilor nu se orientează spre viitor, ca, de exemplu, la marii utopiști de tipul lui Fourier sau Owen, ci vrea să întoarcă roata istoriei și opune prezentului evul mediu, idilicul „ancien régime“, iar capitalismului traficul simplu de mărfuri. Astfel ia ființă în literatură adevăratul romantism, de la Chateaubriand, prin școala romantică germană, pînă la Vigny sau Coleridge¹; în domeniul economico-social, de la Sismondi², la Cobbett³ sau la tînărul Carlyle. În mod firesc, printre scriitorii de seamă au existat puțini care ar fi putut trece total indiferenți pe lîngă această critică. Dar ea este pentru scriitori, de la Scott și Balzac pînă la Tolstoi și Thomas Mann o tendință, a cărei depășire (introducerea elementelor critice îndreptățite într-o imagine realistă a lumii) constituie numai un moment mai mult sau mai puțin esențial al evoluției lor spre maturitate.

Astăzi, această apreciere critică pare a fi pierit. Începînd cu Byron (al cărui motto în viață a fost formulat

¹ Samuel Taylor Coleridge (1772—1834) — poet și critic literar englez, fruntaș al „Școlii lacurilor“, care a reprezentat în cadrul romantismului o orientare reacționară.

² Jean Charles Léonard Sismondi (1773—1842) — economist și istoric francez, situat pe platforma micii burghezii, întemeietor al romantismului economic.

³ William Cobbett (1762—1835) — publicist englez, autor de scrieri polemice la adresa partidelor politice și a oficialităților din Anglia.

într-un mod spiritual de către Goethe așa : „Mulți bani și puțină autoritate publică”), continuînd cu utopicul socialist orientat spre antichitate Shelley, pînă la discipolul iluminismului Stendhal, seria pretențiilor romantici se prelungește la nesfîrșit. Oriunde ceva e resimțit ca simpatetic, ca actual, diploma de noblețe a romantismului este ținută la îndemînă. Iar în această venerație nu s-a schimbat nimic nici chiar după ce fascismul a tras într-un mod înfricoșător toate consecințele din premisele romantice originare : a opune prezentului necorespunzător, pentru soluționarea problemelor lui, o stare trecută — mitizată — privită ca un ideal și a încerca realizarea în practică a acestei stări. Nu numai Hitler și Rosenberg și-au întors privirile spre o asemenea „stare originară”, care trebuia să reînvie, conform circumstanțelor vremii, un „ancien régime” sau feudalismul, ci, înaintea lor, paralel cu ei și Klages,¹ Jung² și încă mulți alții. Iar prăbușirea fascismului a adus cu sine pe planul spiritual o înfrîngere a trecutului tot atît de puțin ca și în celelalte domenii învecinate ale practicii cotidiene. Cînd, după Stalingrad, am avut prilejul să stau de vorbă cu ofițeri de stat-major din armata lui Paulus, am aflat pentru prima dată printr-un contact omenesc direct cum o ascuțită critică la adresa „greșelilor” lui Hitler poate fi asociată, practic, cu aprobarea expansiunii imperialiste a Germaniei, teoretic, cu o retragere strategică pe pozițiile lui Spengler³ și Nietzsche. Nu e locul aici să cercetăm cu cită intensitate pătrunde trecutul nebiruit în noua renaștere a romantismului. Cu atît mai mult, cu cît metoda istoriei literare de astăzi (și

¹ Ludwig Klages (1872—1956) — filozof idealist german, teoretician al unei „metafizici a vieții”.

² Carl Gustav Jung (1875—1961) — psiholog idealist și psihiatru elvețian, freudist disident.

³ Oswald Spengler (1880—1936) — filozof german, exponent al concepției metafizice a „ciclului istoric”, adept, pe plan politic, al spiritului prusac, al monarhiei și al militarismului.

nu numai a acestei discipline) obișnuiește să alunece elegant peste marile contradicții istorice și să-și concentreze atenția asupra paralelismelor semantice, în cel mai bun caz psihologice. Astfel iau ființă teoriile nemărginite ale nemărginirii, care se condimentează picant, amestecînd în ceea ce e ultramodern și un strop de marxism. Că grupele de obiecte nu au limite fixe este desigur un lucru de la sine înțeles pentru dialectica marxistă. Astfel, de exemplu, punctul de separare a formației feudale de cea capitalistă nu poate fi în principiu determinat cu exactitate; dar, firește, cu atît mai precis poate fi determinat ceea ce pune principal în contradicție feudalismul cu capitalismul. În teoriile nemărginirii, obiectivitatea concretă însăși se dizolvă, dimpotrivă, într-un neant al aranjamentului semantic arbitrar. Așadar, ca încheiere putem transcrie liniștiți vechiul proverb utilizat încă de Hegel cu sens filozofic: Noaptea, toate vacile sînt romantice.

Aceste puține și fugare observații au menirea să arate că autorul acestor studii, în majoritatea lor vechi de peste un sfert de secol, rămîne și astăzi adeptul principiilor ce i-au călăuzit vechile lucrări, în pofida renașterii atotromatismului, al cărui curent tirăște cu sine și pe cei care, înainte de dominația acestei mode, au văzut just conexiunile istorice. (Faptul că unele interpretări de amănunt au fost depășite istoricește nu are nimic a face cu problema pusă aici.)

Buda~~a~~pesta, decembrie 1964

CUVINT ÎNAINTE LA EDIȚIA GERMANĂ

Această carte a fost scrisă în iarna 1936/37 și, îndată după terminarea ei, a apărut în limba rusă. Hotărîrea mea de a o pune astăzi la îndemîna cititorului german într-o formă neschimbată necesită o anumită motivare. Căci este limpede că în cei șaisprezece ani care s-au scurs materialul ultimului capitol a crescut considerabil. Ca să mă refer la un singur exemplu : o analiză amănunțită a celei de-a doua părți, finale, a romanului Henri IV de Heinrich Mann, apărută între timp ar spori fără îndoială conținutul concret și actualitatea ultimului capitol. Același lucru trebuie spus și despre romanele mai noi ale lui Lion Feuchtwanger. Totuși încă mai important decît toate acestea este faptul că tabloul de epocă este conturat în acel capitol din perspectiva de acum șaisprezece ani. Dezavantajul constă în aceea că anumite așteptări s-au dovedit prea optimiste, nefiind confirmate de evenimentele istorice. Astfel, cartea leagă speranțe exagerate, ba chiar false de mișcarea proprie de eliberare a poporului german, de revoluția din Spania și așa mai departe.

Dacă nu umplu aceste lacune și nu corectez erorile, ci public cartea în forma în care a fost scrisă acum mai

mult de şaisprezece ani, motivul stă în primul rînd în aceea că, în circumstanţele date ale muncii mele, aproape că n-aş fi în situaţia să mai restructurez în chip esenţial ceea ce am scris odată ; am avut deci de ales între a tipări cartea într-o formă neschimbată sau a nu o mai tipări deloc.

Totuşi, această motivare n-ar fi suficientă din punct de vedere ştiinţific, dacă literatura din ultimele două decenii ar putea influenţa în mod decisiv problemele tratate aici, valoarea şi importanţa rezultatelor obţinute. Aceasta s-ar întîmpla neîndoielnic, dacă în cartea mea problemele ar fi tratate dintr-un unghi de vedere istorico-literar pur, dacă obiectul şi conţinutul propriu-zis al acestei cărţi ar consta în evoluţia romanului istoric (ori a dramei istorice), sau pur şi simplu în dezvoltarea spiritului istoric, decădere şi reanimarea sa.

Precum va constata totuşi cititorul, nu acesta este cazul. Obiectivele pe care mi le-am propus sînt de natură teoretică. Ceea ce am avut în vedere a fost o cercetare a înrîurii reciproce dintre spiritul istoric şi acea literatură majoră, care înfăţişează totalitatea istoriei, şi aceasta numai cu referire la literatura bugheză : cotitura adusă de realismul socialist depăşeşte cadrele studiului meu. Într-o asemenea punere a problemei însăşi, cea mai teoretică, cea mai abstractă dialectică interioară a problemei poartă un caracter istoric. Ţelul studiului meu se limitează totuşi numai la trasarea liniilor principale ale acestei dialectici istorice. Adică : studiul analizează şi cercetează numai curentele tipice pentru această evoluţie istorică, ramificaţiile şi punctele nodale caracteristice şi indispensabile din punct de vedere teoretic. De aceea, studiul nu tinde spre o prezentare istorică exhaustivă. Cititorul să nu se aştepte a afla aici un manual asupra evoluţiei dramei istorice sau a romanului istoric ; el va găsi o tratare numai a acelor scriitori, opere şi direcţii care au o importanţă reprezentativă din punct de vedere teoretic. De aceea au putut şi

au trebuit să fie tratați amănunțit scriitori mai puțin importanți sub aspect pur literar, în vreme ce în alte cazuri am fost nevoit să las la o parte opere mult mai importante ca valoare literară.

Datorită aceluiași punct de vedere, vechea încheiere, consemnând orientarea evoluției spre actualitatea de atunci, spre literatura antifascistă germană de la 1937, a putut rămâne de asemenea neschimbată. După opinia mea, faptul acesta a fost posibil, deoarece tocmai în această literatură și-au găsit o expresie clară problemele de importanță teoretică, în primul rînd față de slăbiciunea temporară, atît în privința concepției asupra lumii și a atitudinii politice, cît și în privința valorii estetice. Faptul că perspectiva mea politică de atunci s-a dovedit prea optimistă nu afectează cu nimic importanța problemelor teoretice ridicate și direcția în care trebuie căutată soluționarea lor.

Obiectivul urmărit decide problemele metodologice ale cărții mele. Mai întîi, cum am menționat mai sus, alegerea materialului. Această carte nu descrie o evoluție istorică în sensul restrîns al cuvîntului, totuși caută să evidențieze liniile principale ale evoluției istorice, problemele cele mai de seamă ce apar în aceasta. Firește, idealul ar consta în legarea prelucrării complete a punctului de vedere teoretic de tratarea exhaustivă a evoluției istorice în totalitatea ei. Numai într-un asemenea caz, forța reală a dialecticii marxiste ar deveni evidentă pentru oricine : oricine ar putea să înțeleagă că, prin esența ei, această dialectică este în primul rînd nu de natură abstractă, ci o reflectare abstractă a procesului istoric real. În conceperea lucrării mele nu mi-am propus ca obiectiv nici acest țel ; de aceea mi-am considerat cartea doar ca o încercare de a fixa în principiu punctele de vedere cele mai de seamă, în speranța că vor urma lucrări mai complete, mai cuprinzătoare.

Al doilea punct de vedere metodologic decisiv este cercetarea înrîuririi reciproce dintre evoluția economico-so-

cială, de o parte, concepția asupra lumii și forma artistică ce se nasc din ea, pe de alta. Aici s-au ivit o serie de probleme noi, pînă acum puțin analizate : baza socială a diferențierii genurilor, a apropiierii dintre ele, apariția și pieirea noilor elemente de formă în acest complicat proces al înriuririi reciproce. Și în această privință socotesc că lucrarea mea este fragmentară, reprezentînd doar un început, o încercare. Pînă acum, problema amintită aproape că nu s-a ivit în decursul aplicării concrete a esteticii marxiste. Dar o teorie marxistă a genurilor, abordată cu seriozitate, este imposibilă, cîtă vreme nu facem efortul să aplicăm în problema diferențierii genurilor teoria reflecției formulată de dialectica materialistă. În legătură cu analiza logicii hegeliene, Lenin atrage în mod genial atenția asupra faptului că silogismele cele mai abstracte sînt cazuri abstracte ale reflecției realității. Aceasta este ideea pe care am încercat s-o aplic în cartea mea în studiul genului epic și al celui dramatic. Dar și în privința aceasta — la fel ca în tratarea istorică — am fost nevoit să mă limitez la indicarea metodologiei de urmat în încercarea de soluționare a problemelor. Așadar, cartea aceasta pretinde tot atît de puțin a fi o teorie completă a formei dramatice și a celei epice, pe cît își propune să prezinte cititorului, pe planul istoric, o prezentare completă a evoluției romanului și a dramei istorice.

În pofida dimensiunilor sale, cartea este, deci, numai o încercare, un eseu, o lucrare preliminară atît în domeniul esteticii marxiste, cît și în acela al tratării materialiste a istoriei moderne a literaturii. Nu pot accentua îndeșt că, în general, o consider a fi doar un prim pas pe care să sperăm că alții îl vor duce curînd mai departe, la nevoie corectînd rezultatele obținute de mine. Cred totuși că pe acest teren aproape nedestelenit chiar și un asemenea prim început își găsește pe deplin justificarea.

Budapesta, martie 1954

PREFAȚA

Această monografie nu ridică nicidecum pretenția de a oferi o istorie amănunțită și completă a romanului istoric. Nu am avut deloc această intenție, abstracție făcînd de faptul că pentru așa ceva lipsesc lucrări preliminare adevărate. Am vrut numai să tratez cele mai importante probleme principiale, teoretice. Avînd în vedere rolul extrem de mare pe care îl joacă romanul istoric atît în literatura Uniunii Sovietice, cît și în aceea a frontului popular antifascist, o asemenea cercetare principială mi se pare pe cît de indispensabilă, pe atît de actuală. Cu atît mai mult, cu cît, în pofida marelui talent al celor mai buni reprezentanți ai săi, romanul istoric din zilele noastre suferă încă sub multiple aspecte de resturi ale păgubitoarei moșteniri, încă nedepășite, a decadenței burgheze. Dacă vrem realmente să descoperim aceste lipsuri, atenția criticului în ceea ce privește problemele principiale trebuie să se îndrepte nu numai asupra romanului istoric, ci și asupra literaturii în genere.

Dar cercetarea noastră teoretică se efectuează pe o bază istorică. Deosebirea principială dintre romanul istoric al clasicilor și cel decadent etc. are cauzele ei istorice. Lucra-

rea de față își propune să arate tocmai felul cum apariția și evoluția, progresul și decăderea romanului istoric sînt urmări necesare ale marilor transformări sociale din epoca modernă, să demonstreze că diferitele probleme privind forma acestui roman sînt reflecții artistice ale acestor transformări social-istorice.

Spiritul lucrării noastre este deci unul istoric. În ea nu se urmărește însă realizarea unui tablou istoric complet. Sînt tratați numai acei scriitori ale căror opere sînt reprezentative într-o anumită privință, constituind puncte nodale pe calea evoluției romanului istoric. Principiul selectiv a fost hotărîtor și în citarea criticilor și a esteticienilor mai vechi, ca și a scriitorilor care s-au ocupat de literatură sub aspect teoretic. În ambele domenii m-am străduit să arăt că și referitor la romanul istoric nu este vorba să născociști ceva așa-zis „radical nou“ ci — cum ne-a învățat Lenin — să-ți însușești și să tratezi critic tot ceea ce e prețios în evoluția anterioară. Actualitatea și caracterul exemplar al clasicilor este și pentru romanul istoric contemporan o problemă centrală.

Nu cade în sarcina mea să apreciez cum sau cit de puțin mi-am realizat intențiile. Ceea ce m-a preocupat a fost doar să comunic limpede cititorului aceste intenții, pentru ca el să știe de la bun început ce are de așteptat de la această carte și ce nu.

Totuși, trebuie să atrag din capul locului atenția cititorului asupra unei lipse ce decurge din formația mea personală : am putut trata romanul istoric rusec numai în măsura în care este tradus în limbi străine. De aici rezultă pentru istorie lacune serioase și dureroase. În privința literaturii mai vechi m-am putut totuși ocupa de acele opere din literatura rusă, care au o valoare decisivă în literatura universală. Din literatura sovietică există însă numai traduceri întîmplătoare, un material sărac și lacu-

nar, care nu îngăduie conștiinței mele științifice ca, pornind de la o asemenea bază, să tragă vreun fel de concluzii. De aceea am fost nevoit să renunț la tratarea romanului istoric din literatura sovietică. Sper însă că expunerile mele vor contribui totuși în oarecare măsură la clarificarea, pentru cititorul sovietic, a problemelor importante și, în-deosebi, sper că lacunele lucrării mele vor fi umplute cât se poate de curînd de către alții.

Moscova, septembrie 1937

CAPITOLUL ÎNȚII

FORMA CLASICĂ A ROMANULUI ISTORIC

I

CONDIȚIILE SOCIAL-ISTORICE ALE APARIȚIEI ROMANULUI ISTORIC

Romanul istoric a luat ființă la începutul secolului al XIX-lea, aproximativ în vremea prăbușirii lui Napoleon. (*Waverley* de Walter Scott a apărut în 1814.) Firește, romane cu tematică istorică există încă din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ba chiar, cîne dorește, poate să considere prelucrările de istorie antică sau de mituri realizate în evul mediu drept „predecesoare” ale romanului istoric și poate merge încă mai departe în urmă pînă în China sau India. Pe această cale nu va găsi însă nimic care să clarifice în mod esențial fenomenul romanului istoric. Așa-numitele romane istorice din secolul al XVII-lea (*Scudéry*¹, *Calprenède*² etc.) sînt istorice numai prin tematica lor pur exterioară, numai prin costumația lor. Nu numai psihologia personajelor, ci și moravurile descrise

¹ *Madeleine de Scudéry* (1607—1701) — scriitoare franceză, autoare a unor romane în care trecutul istoric (vremea lui Cîrus, perioada Romei republicane) e un veșmînt convențional pentru aventuri galante din mediul aristocratic parizian.

² *Gauthier de Coste de La Calprenède* (1610—1663) — romancier, dramaturg și poet francez. Personajele istorice ale scrierilor sale sînt angajate în acțiuni îmbinate artificial după schemele uzuale ale literaturii cavaleresti.

sînt în întregime acelea ale epocii scriitorilor. Iar cel mai celebru „roman istoric“ din secolul al XVIII-lea, *Castle of Otranto* (*Castelul din Otranto*) de Walpole¹ tratează de asemenea istoria doar ca o costumație, în roman fiind vorba numai despre curiozitățile și excentricitatea mediului, nu despre zugrăvirea artistică fidelă a unei epoci istorice concrete. Așa-numitului roman istoric dinaintea de Walter Scott îi lipsește tocmai nota istorică specifică : derivarea particularității oamenilor aflați în acțiune din caracterul istoric propriu epocii lor. Marele critic Boileau, care a apreciat cu foarte mult scepticism romanele istorice ale contemporanilor săi, pune accentul numai pe adevărul social și psihologic al personajelor, pretinde că un suveran trebuie să iubească altfel decît un păstor etc. Problema adevărului istoric în zugrăvirea literară a realității se află încă în afara orizontului său.

Dar nici marele roman social realist din secolul al XVIII-lea, care, prin descrierea moravurilor și a psihologiei din actualitatea sa, a deschis pentru istoria literaturii universale drumul spre realitate, nu face o problemă din determinarea temporală concretă a oamenilor zugrăviți. Actualitatea este descrisă cu o extraordinară plasticitate și autenticitate a vieții, dar este luată în mod naiv ca ceva existent : din ce și cum s-a dezvoltat ea sînt întrebări care încă nu apar ca probleme pentru creația scriitorilor. Acest caracter abstract în zugrăvirea epocii istorice are consecințe și în zugrăvirea locului istoric. Lesage își poate transfera fără dificultăți în Spania descrierea extrem de veridică a Franței din vremea lui. Swift, Voltaire și chiar Diderot plasează acțiunea romanelor lor satirice într-un niciodată și nicăieri, care oglindesc, firește, în mod veridic trăsăturile esențiale ale Angliei și Franței de atunci. Așadar, acești scriitori surprind trăsăturile esențiale ale epocii

¹ Horace Walpole (1717—1797) — scriitor preromantic englez, unul dintre creatorii romanului gotic.

lor cu un realism cutezător și profund. Dar ei nu văd în perspectivă istorică nota specifică a propriei lor epoci.

Această poziție de bază nu se modifică în mod esențial prin aceea că pătrunderea mereu mai viguroasă a realismului face ca trăsăturile specifice ale actualității să apară cu o forță artistică mai mare. Să ne gândim la romane ca *Moll Flanders*, *Tom Jones* etc. În aceste ample descrieri realiste ale actualității apar ici-colo chiar și evenimente importante ale istoriei contemporane, care sînt legate în cadrul acțiunii cu destinele personajelor. Prin aceasta, îndeosebi la Smollett¹ și Fielding, locul și timpul acțiunii sînt concretizate mult mai energic decît în perioada anterioară a romanului social sau decît obișnuiau s-o face în genere scriitorii francezi contemporani. Fielding este în oarecare măsură chiar conștient de această practică, de această concretizare a romanului în direcția înțelegerii particularității istorice a personajelor și a evenimentelor configurate. El însuși se numește, ca scriitor, un istoric al societății burgheze.

În analiza acestei preistorii a romanului istoric trebuie să se rupă odată cu legenda romantic-reacționară după care perioada iluminismului a fost lipsită de orice simț și orice înțelegere pentru istorie și că abia adversarii revoluției franceze, un Burke, de Maistre² etc., ar fi descoperit simțul istoric. Pentru a ne situa mai presus de această legendă, nu avem decît să ne gândim la realizările istorice ale unui Montesquieu, Voltaire, Gibbon și alții.

Ca să vedem clar pe ce teren social și ideologic a luat ființă romanul istoric este necesar să definim concret caracterul deosebit al acestui simț pentru istorie, înainte

¹ Tobias George Smollett (1721—1771) — scriitor iluminist englez, autor de romane satirice picarești, care conturează un tablou critic al moravurilor din Anglia secolului al XVIII-lea (*Aventurile lui Peregrine Pickle*, *Aventurile lui Roderick Random* etc.).

² Joseph Marie de Maistre (1753—1821) — scriitor și filozof francez; a combătut revoluția franceză de pe pozițiile catolicismului și ale restaurației.

și după perioada revoluției franceze. Iar în privința aceasta trebuie evidențiat faptul că istoriografia iluminismului a fost în liniile ei esențiale o pregătire ideologică a revoluției franceze. Construcția istorică uneori impunătoare, care a descoperit multe fapte și corelații noi, a avut drept scop să dovedească necesitatea răsturnării societății feudal-absolutiste „neraționale“, să extragă din experiențele istoriei principiile cu ajutorul cărora poate fi creată o societate „rațională“, un stat „rațional“. Așa se explică de ce antichitatea se află în centrul teoriei istoriei și a practicii iluminismului. Aprofundarea cauzelor măreției și decăderii statelor antice este una dintre cele mai importante lucrări teoretice pregătitoare pentru viitoarea reorganizare a societății.

Faptul acesta privește în primul rând Franța, țara cu rol conducător pe plan spiritual în perioada iluminismului militant. În Anglia, lucrurile stau întrucitva altfel. Ce-i drept, Anglia secolului al XVIII-lea se află din punct de vedere economic în centrul celui mai mare proces de transformare în perioada în care au fost create premisele economico-sociale ale revoluției industriale, dar sub aspect politic este o țară postrevoluționară. În cunoașterea teoretică și critica societății burgheze, în elaborarea principiilor economiei politice, momentele înțelegerii concrete a istoriei ca istorie joacă deci în Anglia un rol mai mare decât în Franța. Dar, pentru evoluția generală, aplicarea conștientă și consecventă a unor asemenea puncte de vedere specific istorice rămâne totuși episodică. Teoreticianul economist realmente dominant către sfârșitul secolului al XVIII-lea este Adam Smith. James Steuart ¹, care a pus problema economiei capitaliste într-o perspectivă mult mai istorică și care s-a ocupat cu cercetarea procesului de formare a capitalului, cade foarte curînd în uitare. Marx caracterizează în felul următor

¹ *James Denham Steuart (Steuart)* (1721—1780) — economist englez, exponent al mercantilismului.

deosebirea dintre acești doi mari economiști : „Meritul [lui Steuart] în interpretarea capitalului rezidă în explicarea modului cum procesul de diferențiere a condițiilor de producție, ca proprietate a anumitor clase, precede forței de muncă. El se ocupă pe larg de acest proces de constituire a capitalului — fără a-l înțelege încă direct ca atare (subliniat de mine, G. L.), deși îl înțelege ca pe o condiție a marii industrii — anume, el îl consideră în agricultură : și abia prin acest proces de diferențiere în agricultură rezultă pentru el propriu-zis industria manufacturieră ca atare. La Adam Smith, acest proces de diferențiere este presupus ca fiind încheiat.“ Ignorarea importanței simțului istoric existent în practică, necunoașterea posibilității de a generaliza specificul istoric al prezentului nemijlocit, observat cu justete din instinct, caracterizează locul pe care marele roman social din Anglia îl ocupă în evoluția problemei noastre. Acest roman a orientat privirea scriitorilor spre importanța concretă (adică istorică) a locului și a timpului, a condițiilor sociale ș.a.m.d., a creat mijloacele realiste de expresie literară pentru configurarea local-temporală (adică istorică) a oamenilor și a relațiilor dintre ei. Dar, ca și în economia lui Steuart, lucrul acesta s-a petrecut din instinct și nu s-a ridicat pînă la înțelegerea clară a istoriei ca proces, a istoriei ca premisă concretă a prezentului.

Abia în ultima perioadă a iluminismului, problema reflectării artistice a timpurilor trecute apare ca o problemă centrală a literaturii. Aceasta se întâmplă în Germania. Fi-rește, ideologia iluminismului german urmează mai întii căile trasate de cea franceză și engleză, marile realizări ale lui Winckelmann¹ și Lessing nu se abat în mod esențial de la linia generală de evoluție a iluminismului. Lessing, despre a cărui importantă contribuție la clarificarea pro-

¹ Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) — arheolog și istoric al artei german, unul dintre întemeietorii curentului neo-clasic.

blemei dramei istorice vom vorbi amănunțit mai târziu, definește relația dintre scriitor și istorie exclusiv tot în sensul filozofiei iluministe. El este de părere că pentru marii dramaturgi istoria nu ar fi decît un „repertoriu“ de nume.

Dar, îndată după Lessing, în cadrul curentului *Sturm und Drang*, problema tratării literare a istoriei apare ca o problemă conștientă. Drama *Goetz von Berlichingen* de Goethe nu numai că inaugurează o nouă perioadă de înflorire a dramei istorice, ci are și o influență directă și puternică asupra apariției romanului istoric prin Walter Scott. Această amplificare conștientă a istorismului, care-și află prima expresie teoretică în scrierile lui Herder, are rădăcinile în situația specială a Germaniei, în discrepanța dintre rămînerea în urmă pe plan economico-politic a Germaniei și ideologia iluminiștilor germani care, stînd pe umerii predecesorilor lor englezi și francezi, au dezvoltat la un nivel mai înalt ideile iluminismului. Drept urmare, contradicțiile generale, aflate la baza întregii ideologii a iluminismului, ies în evidență mai pregnant decît în Franța și, totodată, contrastul specific dintre aceste idei și realitatea germană se reliefează într-un mod net.

În Anglia și Franța, pregătirea și înfăptuirea economică, politică și ideologică a revoluției burgheze, pe de o parte, și constituirea statului național, pe de alta, reprezintă unul și același proces. Oricît de viguros ar fi și oricît de importante opere ar da la iveală patriotismul burghezo-revoluționar (*La Henriade* de Voltaire), în atitudinea sa față de trecut precumpănește totuși critica iluministă a „neraționalului“. În Germania, lucrurile stau cu totul altfel. Patriotismul revoluționar se izbește aici de fărîmițarea națională, și anume de o fragmentare politică și economică a țării, a cărei expresie culturală și ideologică este o marfă de import din Franța. Căci tot ceea ce se producea la micile curți germane ca realizări de cultură, mai ales de

pseudocultură, nu era altceva decât o imitație servilă a curții franceze. Micile curți constituie așadar nu numai o piedică politică în calea unității germane, ci și o frână ideologică în dezvoltarea unei culturi izvorite din necesitățile vieții burgheze germane. Forma germană a iluminismului trebuia să se afle în mod necesar într-o polemică ascuțită față de cultura franceză, căpătînd o notă de patriotism revoluționar chiar și acolo unde conținutul esențial al luptei ideologice consta în conflictul dintre diversele trepte de dezvoltare ale iluminismului (lupta lui Lessing împotriva lui Voltaire).

Din această situație rezultă în mod necesar o întoarcere a privirii spre istoria germană. Speranța în renașterea națională își trage parțial vigoarea din evocarea măreției naționale din trecut. Lupta pentru măreție națională impune cercetarea și zugrăvirea artistică a cauzelor istorice ale decăderii, ale destrămării Germaniei. Drept urmare, în Germania, care este în cursul secolelor trecute doar un obiect al transformărilor istorice, orientarea istorică a artei este mai timpurie și mai radicală decât în țările occidentale mai dezvoltate din punct de vedere economic și politic.

Abia revoluția franceză, războaiele purtate de revoluție, ascensiunea și prăbușirea lui Napoleon au făcut din istorie o *trăire a maselor*, și anume la o dimensiune europeană. În cursul deceniilor dintre 1789 și 1814, toate popoarele Europei trăiesc mai multe răsturnări decât altădată în secole întregi. Iar ritmul rapid conferă acestor răsturnări un caracter calitativ deosebit, spulberă pentru mase impresia de „fenomen natural“, face caracterul istoric al răsturnărilor mult mai vizibil decât se întîmplă de obicei cînd e vorba de cazuri izolate. Pentru a da numai un exemplu, citiți amintirile din copilărie ale lui Heine din *Das Buch Le Grand*, în care se descrie foarte plastic ce impresie i-a făcut băiatului Heine rapida schimbare a guvernărilor.

Cînd asemenea trăiri se conjugă cu cunoaşterea faptului că răsturnări similare se petrec pretutindeni, în toată lumea, sentimentul că există o istorie, că această istorie este un proces neîntrerupt de transformări şi că, în sfîrşit, această istorie intervine nemijlocit în viaţa fiecărui ins, se intensifică neapărat într-un mod extraordinar.

Această creştere cantitativă ce se transformă într-un fenomen calitativ iese la iveală şi în deosebirea dintre războaiele din vremea revoluţiei şi a lui Napoleon şi toate celelalte ce le-au precedat. Războaiele statelor absolutiste din perioada prerevoluţionară erau purtate de mici armate de profesie. Modul de a purta războiul tindea spre izolarea cît mai netă posibil a armatei de populaţia civilă. (Aprovizionarea din depozite, teama de dezertări ş.a.m.d.) Nu degeaba Frederic al II-lea al Prusiei a exprimat ideea că războiul trebuie purtat în aşa fel, încît populaţia civilă să nici nu-l observe. „Liniştea este cea dintîi îndatorire civică“ a fost deviza războaielor absolutismului.

Această situaţie se schimbă dintr-o lovitură prin revoluţia franceză. În lupta sa de apărare împotriva coaliţiei monarhiilor absolute, Republica franceză a fost obligată să creeze o armată de mase. Deosebirea dintre armata de mercenari şi armata de mase este însă una calitativă tocmai sub aspectul raporturilor dintre armată şi masa populaţiei. Cînd nu se adună prin recrutare sau constrîngere mici contingente de declasaţi pentru o armată profesionistă, ci trebuie să se formeze o armată a maselor, atunci apare necesitatea propagănde care să explice maselor conţinutul şi ţelul războiului. În chiar timpul apărării revoluţiei şi al războaielor de agresiune de mai tîrziu, aceasta se întîmplă nu numai în Franţa. Trecînd la crearea unor armate de mase, celelalte state sînt şi ele constrînse să recurgă la acelaşi mijloc. (Să ne gîndim la rolul literaturii şi al filozofiei germane în această propagandă de după bătălia

de la Jena¹.) Este însă imposibil ca propaganda să se limiteze la un singur război luat izolat. Ea trebuie să dezvăluie conținutul social, premisele și circumstanțele istorice ale luptei, trebuie să pună războiul în corelație cu întreaga viață și cu posibilitățile de dezvoltare a națiunii. E suficient să ne referim la importanța apărării cuceririlor revoluției din Franța, la îmbinarea creării armatei de mase cu reformele politice și sociale din Germania și alte țări.

Viața internă a poporului este legată de armata modernă de mase în cu totul alt mod decât putea să fie cu armatele absolutiste din perioadele anterioare. În Franța, zidul social despărțitor dintre ofițerul nobil și trupă cade : ascensiunea pînă la pozițiile cele mai înalte în armată este deschisă oricui, și se știe îndeobște că această barieră a căzut tocmai datorită revoluției. Chiar și în țările aflate în luptă împotriva revoluției este inevitabil ca în barierele sociale să se producă cel puțin anumite breșe. Nu avem decât să citim scrierile lui von Gneisenau², pentru a vedea ce corelație clară există între reformele inițiate de el și noua situație istorică pe care a creat-o revoluția franceză. La aceasta se adaugă faptul că și în timpul războiului pereții despărțitori existenți mai înainte între armată și popor a trebuit să fie dărîmați. Pentru armata de mase aprovizionarea din depozite este imposibilă. O astfel de armată trebuind să fie aprovizionată prin rechiziții, e inevitabil ca ea să intre în relații directe și neîntrerupte cu poporul din țara în care se poartă războiul. Firește, aceste relații constau foarte adesea în furt și jaf. Dar ele există totuși. Și nu trebuie să se uite că războaiele revoluției și, în parte, cele ale lui

¹ La Jena și Auerstädt, armata franceză sub comanda lui Napoleon I a învins armata prusiană, după care a ocupat cea mai mare parte a teritoriului Prusiei.

² *August Gneisenau, conte de Neidhardt* (1760—1831) — feld-mareșal prusian, șef de stat major al lui Blücher și strategul cel mai de seamă dintre adversarii lui Napoleon. A colaborat la realizarea reformei armatei prusiene.

Napoleon sînt purtate în mod conștient ca războaie de propagandă.

În sfîrșit, uriașa extindere cantitativă a războaielor joacă și ea un rol calitativ nou, aduce cu sine o lărgire extraordinară a orizontului. În vreme ce războaiele purtate de armatele de mercenari ale absolutismului constau de cele mai multe ori din manevre mărunte în jurul unor fortărețe etc., acum teatru de război devine Europa întreagă. Țăranii francezi luptă mai întîi în Egipt, apoi în Italia, apoi în Rusia, trupe auxiliare germane și italiene iau parte la campania împotriva Rusiei, trupe germane și rusești pătrund în Paris după căderea lui Napoleon ș.a.m.d. Ceea ce mai înainte trăiseră numai indivizi izolați, avînd de cele mai multe ori o mentalitate de aventurieri, anume cunoașterea Europei sau cel puțin a anumitor părți ale Europei, devine în această perioadă o trăire de mase, trăirea a sute de mii, a milioane de oameni.

În felul acesta rezultă posibilitățile concrete ca oamenii să-și înțeleagă propria existență ca pe ceva condiționat istoricește, să vadă în istorie ceva ce acționează profund în existența lor cotidiană, ceva ce-i privește direct. E de prisos să mai vorbim de transformările sociale din Franța însăși. Se înțelege de la sine în ce măsură marile schimbări ce s-au succedat rapid în această perioadă au modificat viața economică și culturală a întregului popor. Dar trebuie să atragem atenția asupra faptului că armatele revoluției, iar mai tîrziu și acelea ale lui Napoleon au lichidat total sau parțial rămășițele feudalismului în foarte multe locuri, unde au făcut cuceriri, ca de exemplu pe Rin sau în Italia de nord. Contrastul social și cultural dintre provinciile renane și restul Germaniei, care se simte foarte intens încă în timpul revoluției de la 1848, este o moștenire a perioadei napoleoniene. Iar corelația dintre aceste transformări sociale și revoluția franceză este un lucru de care devin conștiente mase largi. Să amintim și aici cîteva reflexe literare. Pe lingă amintirile din copilărie ale lui

Heine este foarte instructiv să se citească primele capitole din *La Chartreuse de Parme* (*Minăstirea din Parma*) de Stendhal, pentru a se vedea ce impresie de neșters a produs în Italia de nord stăpînirea franceză.

O notă esențială a revoluției burgheze, cînd e dusă în mod serios pînă la capăt, constă în aceea că ideea națională devine un bun al maselor celor mai largi. Abia ca urmare a revoluției și a guvernării napoleoniene sentimentul național a devenit în Franța o trăire și un bun al țărănimii, al păturilor inferioare ale micii burghezii ș.a.m.d. Abia această Franța a fost resimțită de citatele categorii sociale ca propria lor țară, ca patria lor creată de ele însele.

Dar trezirea sentimentului național și prin aceasta a simțului de înțelegere pentru istoria națională se produc nu numai în Franța însăși. Războaiele napoleoniene iscă pretutindeni un val al sentimentului național, al rezistenței naționale împotriva cuceririlor napoleoniene, o trăire a însuflețirii pentru independența națională. Firește, de cele mai multe ori, aceste mișcări sînt, după cum spune Marx, un amestec de „regenerare și reacțiune“. Așa se întîmplă în Spania, în Germania etc. Lupta pentru independența Poloniei, inflăcărarea sentimentului național polonez sînt, dimpotrivă, progresiste în tendința lor principală. Oricît însă ar fi vorba în mișcările naționale luate în parte de un amestec de „regenerare și reacțiune“, este limpede că aceste mișcări, care au fost adevărate mișcări de masă, a trebuit să trezească în masele largi tocmai simțul pentru istorie, trăirea istoriei. Chemarea la independența și specificul național este legată în mod necesar de reînvierea istoriei naționale, de amintirea trecutului, a măreției trecute, a momentelor de umilință națională, indiferent dacă aceasta duce la ideologii progresiste sau reacționare.

Astfel, în această trăire de către mase a istoriei, pe de o parte elementul național se leagă cu problema reorganizării sociale, pe de alta, legătura dintre istoria națională și

istoria universală devine conștientă pentru cercuri mereu mai largi. Înțelegerea mereu mai conștientă a caracterului istoric al evoluției începe să acționeze și în aprecierea stărilor economice și a luptelor de clasă. În secolul al XVIII-lea, numai câțiva critici izolați, ingenioși și paradoxali ai capitalismului incipient au comparat exploatarea muncitorului de către capital cu formele de exploatare din perioadele anterioare, pentru a demasca astfel capitalismul ca o formă mai inumană (Linguet¹). În lupta ideologică împotriva revoluției franceze, o asemenea comparație, firește superficială sub aspect economic și cu tendințe reacționare, între societatea dinainte și de după revoluție, pe un plan mai larg între capitalism și feudalism, devine strigătul de luptă al romantismului legitimist. Neomenia capitalismului, haosul concurenței, nimicirea celor mici de către cei mari, înjosirea culturii prin aceea că toate lucrurile devin marfă, toate acestea sînt puse în contrast, de cele mai multe ori în spirit tendențios reacționar, cu idila socială a evului mediu privit ca o perioadă de conlucrare pașnică a tuturor claselor, ca o epocă a dezvoltării organice a culturii. Dar dacă în respectivele scrieri polemice predomină mai ales tendințe reacționare, nu trebuie totuși să se uite că abia în această perioadă apare prima reprezentare a capitalismului ca o perioadă determinată istoricește în evoluția omenirii, și anume nu la marii teoreticieni ai capitalismului, ci la adversarii acestora. Este suficient să ne referim în privința aceasta la Sismondi, care, cu toată confuzia teoretică în modul cum pune în principiu chestiunea, a tratat cu o mare claritate unele probleme istorice ale evoluției economice. Să ne amintim numai de constatarea sa că în antichitate proletariatul a trăit pe socoteala societății, în vreme ce în epoca modernă societatea trăiește pe socoteala proletariatului.

¹ Simon-Nicolas-Henri Linguet (1736—1794) — avocat și publicist francez, decapitat la Paris, autor al unor memorii asupra Bastiliei.

Din chiar aceste observații rezultă cu claritate că tendințele spre înțelegerea conștientă a istorismului au atins punctul culminant în perioada de după căderea lui Napoleon, în epoca Restaurației, a Sfintei Alianțe¹. Desigur, spiritul istorismului, care predomină și devine oficial la început, este reacționar și, în esența sa, pseudoistoric. Interpretarea istoriei, publicistica și beletristica legitimismului dezvoltă spiritul istoric într-o categorică opoziție față de iluminism, față de ideile revoluției franceze. Idealul legitimismului este restaurarea stărilor dinainte de revoluția franceză, așadar eliminarea din istorie a celui mai mare eveniment istoric al epocii.

Corespunzător acestei concepții, istoria este o creștere „organică“, liniștită, nesesizabilă, naturală. Aceasta însemnează : o evoluție a societății, care, luată în fond, e o stare pe loc ce nu schimbă nimic; mai ales nu schimbă nimic în mod conștient din instituțiile venerabile, legitime ale societății. Activitatea omului trebuie eliminată complet din istorie. Școala de drept germană, cu o orientare istorică, chiar contestă popoarelor dreptul de a-și da legi noi, cu intenția de a lăsa vechile, amestecatele legi cutumiere feudale să-și urmeze „creșterea organică“.

Pe acest teren, sub steagul istorismului, al combaterii spiritului „abstract“, „neistoric“ al iluminismului ia ființă un pseudoistorism, o ideologie a imobilității, a reînțoarcerii la evul mediu. Evoluția istorică este răstălmăcită fără scrupule în interesul țelurilor politice reacționare; concomitent, ipocrizia interioară a ideologiei reacționare sporește prin aceea că Restaurația din Franța se vede constrinsă să se împace sub aspect social pe plan economic cu capitalismul dezvoltat între timp, ba chiar să se sprijine

¹ *Sfinta Alianță* — alianță încheiată în 1815 la Paris, între suveranii Rusiei, Austriei și Prusiei, care s-au obligat să înăbușe mișcările revoluționare și de eliberare națională din Europa. Tratatul a fost reînnoit de mai multe ori, obținând adeziunea mai tuturor monarhilor europeni.

parțial pe el, atât economic, cât și politic. (Într-o situație similară se află și guvernările reacționare din Prusia, Austria etc.) Acum, istoria trebuie rescrisă pe această bază nouă. Chateaubriand se străduiește să revizuiască istoria antică și s-o discrediteze istoricește, înfățișând-o ca pe un vechi model revoluționar al perioadei iacobine și napoleoniene. El și alți pseudoistorici ai reacțiunii oferă o falsă imagine idilică a societății armonioase fără egal din evul mediu. Această interpretare istorică a evului mediu devine hotărâtoare pentru zugrăvirea epocii feudale în romanul romantic din perioada Restaurației.

În ciuda acestei calități inferioare a ideilor sale, pseudoistorismul legitimist exercită o influență extraordinară de puternică. El este o expresie, ce-i drept, schimonosită și fătarnică, dar totuși necesară istoricește a marii perioade de restaurări inaugurate de revoluția franceză. Iar noua treaptă a evoluției, care începe tocmai cu Restaurația, îi constrânge pe apărătorii progresului omenesc să-și creeze o nouă armură ideologică. Am văzut că iluminismul a luptat cu o energie lipsită de menajamente împotriva legitimității istorice și a persistenței rămășițelor feudale. De asemenea, am văzut că legitimismul postrevoluționar a considerat drept conținut al istoriei tocmai conservarea acestor rămășițe. Apărarea progresului după revoluția franceză trebuia să ajungă în mod necesar la o concepție care să demonstreze *necesitatea istorică* a revoluției franceze, să aducă dovezi că aceasta a fost punctul culminant al unei evoluții istorice îndelungate și treptate, nu o eclipsă bruscă a conștiinței umanității, nu o „catastrofă naturală” în sensul expresiei lui Cuvier, care ar fi avut loc în istoria omenirii, și că evoluția viitoare a omenirii poate urma numai această cale.

Prin aceasta însă, interpretarea progresului omenesc a făcut, față de iluminism, o mare cotitură sub aspectul concepției asupra lumii. Progresul nu mai este privit ca o luptă, în esența ei neistorică, purtată de rațiunea omenească

împotriva lipsei de rațiune a feudalismului absolutist. Corespunzător noii interpretări, caracterul rațional al progresului omenesc se dezvoltă mereu mai viguros din conflictul interior dintre forțele sociale în istoria însăși, corespunzător acestei interpretări istoria însăși trebuie să fie purtătoarea și realizatoarea progresului omenesc. În acest proces, factorul cel mai important este conștiința istorică mereu mai clară, înțelegerea adevărului că rolul hotărîtor în progresul istoric al omenirii este jucat de lupta dintre clase. Noul spirit al istoriografiei, vizibil cel mai limpede la istoricii francezi de prima mîna din perioada Restaurației, se concentrează tocmai asupra acestei chestiuni : demonstrarea istorică a faptului că societatea burgheză modernă a luat ființă din luptele de clasă dintre aristocrație și burghezie, din luptele de clasă care au răscolit ca o furtună întregul „ev mediu idilic“ și a căror ultimă etapă decisivă a fost marea revoluție franceză. Din această sferă de idei apare pentru prima dată încercarea unei periodizări raționale a istoriei, ca o tentativă de a înțelege rațional și științific specificul istoric al prezentului și apariția acestui specific. Cea dintîi încercare în stil mare a unei asemenea periodizări o întreprinde în chiar timpul revoluției franceze opera capitală de filozofie a istoriei datorată lui Condorcet. În perioada Restaurației, aceste idei sînt dezvoltate mai departe și fundamentate științific. Mai mult chiar, în operele marilor utopiști, periodizarea istoriei depășește însuși orizontul societății burgheze. Și chiar dacă această depășire, pasul făcut dincolo de capitalism, urmează căi fantastice, fundamentarea științifică prin abordarea critică a istoriei e însoțită, îndeosebi la Fourier, de o critică nimicitoare la adresa contradicțiilor societății burgheze. La Fourier, în pofida caracterului fantastic al reprezentărilor asupra socialismului și asupra căilor spre socialism, imaginea capitalismului este înfățișată extrem de clar în ceea ce privește contradicțiile sale, astfel încît

ideea că această societate are caracterul unei perioade istorice de trecere ne și apare concret și plastic înainte.

Această etapă nouă a apărării ideologice a progresului omenesc și-a găsit expresia filozofică în filozofia hegeliană. Problema istorică centrală era, cum am văzut, demonstrarea necesității revoluției franceze, demonstrarea faptului că revoluția și evoluția istorică nu reprezintă o contradicție, așa cum afirmau apologeții legitimismului feudal. Fundamentul istoric al acestei concepții asupra istoriei a fost oferit de filozofia lui Hegel ; legea universală a transformării cantității în calitate, lege descoperită de Hegel, reprezintă, privită din punct de vedere istoric, o metodologie filozofică prin care e fundamentată ideea că revoluțiile constituie părți componente necesare, organice ale evoluției, că o evoluție adevărată este imposibilă în realitate și înimaginabilă filozofic fără o asemenea „linie nodală a proporțiilor“.

Pe această bază rezultă negarea filozofică a concepției iluministe asupra omului. Cea mai mare piedică în calea înțelegerii istoriei rezida în aceea că iluminismul concepea esența umană ca invariabilă, astfel că transformările survenite în cursul istoriei, și anume în cazuri extreme, erau tălmăcite ca o simplă schimbare de costum și, în general, ca o simplă înălțare sau decădere morală a omului mereu același. Filozofia hegeliană trage toate consecințele din noul istorism progresist. Ea vede în om un produs al lui însuși, al propriei sale activități în cadrul istoriei. Și chiar dacă acest proces istoric este răsturnat în spirit idealist cu capul în jos, chiar dacă purtătorul său este socotit a fi, printr-o mistificare, un „spirit universal“, totuși Hegel concepe și acest spirit universal ca pe o întrupare a dialecticii evoluției istorice. „Astfel, spiritul este opus lui însuși (în istorie, G. L.), el trebuie să se bizuie pe sine însuși, ca pe o adevărată piedică ostilă în calea spre scopul său : evoluția... este în spirit... o nesfârșită luptă dură împotriva lui însuși. Ceea ce vrea spiritul este de a ajunge la

propriu-i concept, dar el însuși și-l ascunde, este mîndru și plin de automulțumire în această înstrăinare de sine... În privința chipului spiritual, lucrurile stau altfel (decît în natură, G. L.), aici transformarea se petrece nu numai la suprafață, ci în concept. Conceptul însuși este cel asupra căruia se exercită corectarea.“ Aici, Hegel dă, firește în sens idealist și abstract, o caracterizare exactă a cotiturii ideologice produse în vremea sa. În epoca anterioară, gîndirea oscila în cadrul antinomiei dintre o înțelegere fatalist-legică a tuturor evenimentelor sociale și o supra-apreciere a posibilităților de intervenție conștientă în evoluția societății. Pentru ambele laturi ale antinomiei, principiile erau gîndite însă ca „supraistorice“, ca provenind din esența „eternă“ a „rațiunii“. Hegel, dimpotrivă, vede în istorie un proces care pe de-o parte este impulsionat de forțele motrice interne ale istoriei, iar pe de alta acționează asupra tuturor fenomenelor vieții omenești, inclusiv asupra gîndirii. El privește întreaga viață a umanității ca pe un mare proces istoric.

În felul acesta a apărut atît concret istoric, cît și filozofic, un nou umanism, un nou concept al progresului. Un umanism care vrea să păstreze cuceririle revoluției franceze ca pe un fundament nepieritor al viitoarei evoluții omenești, care consideră revoluția franceză (și în general toate revoluțiile din istorie) drept o parte componentă neapărat necesară a progresului omenesc. Firește, acest umanism nou, istoric este tot un produs al vremii sale și nu poate depăși orizontul acesteia sau îl depășește cel mult într-o formă fantezistă, așa cum au făcut-o marii utopiști. Cei mai de seamă umaniști burghezi din această perioadă se află în situația paradoxală de a înțelege, ce-i drept, necesitatea revoluțiilor din trecut și de a întrezări în ele fundamentul tuturor aspectelor raționale ce și-au aflat confirmarea în actualitate, dar totodată de a concepe evoluția viitoare ca pe o dezvoltare liniștită pe baza cuceririlor obținute. Așa

cum arată foarte just M. Lifschitz, în articolul său asupra esteticii hegeliene, ei caută elementul pozitiv în noua stare a lumii creată de revoluția franceză și cred că pentru realizarea definitivă a acestui element pozitiv nu mai este nevoie de o nouă revoluție.

Această concepție din ultima perioadă, mare sub aspect atît filozofic, cît și literar, a umanismului burghez nu are nimic a face cu apologetica searbădă și superficială a capitalismului, inaugurată mai tîrziu (și, în unele părți concomitent). Ea se edifică pe o cercetare și o dezvoltare realmente necruțătoare a tuturor contradicțiilor inerente progresului. Nu se sfiește să critice actualitatea. Și chiar dacă n-a putut depăși în mod conștient orizontul spiritual al vremii sale, trăirea permanent împovărătoare a naturii contradictorii a propriei situații istorice aruncă o umbră profundă peste întreaga concepție asupra istoriei. Sentimentul că — în pofida interpretării filozofico-istorice conștiente, care vestește un nesfîrșit progres calm — trăiesc o ultimă, scurtă și ireversibilă înflorire ideologică a umanității se exprimă la cei mai de seamă reprezentanți ai acestei perioade într-un mod foarte diferit, corespunzător caracterului său inconștient. Dar totodată din același motiv, accentul afectiv este unul foarte înrudit. Să ne gîndim la teoria „renunțării“ a bătrînului Goethe, la „bufnița Minervei“, despre care vorbește Hegel și care își începe zborul doar cînd se lasă amurgul, la sentimentul de sfîrșit de lume al lui Balzac ș.a.m.d. Abia revoluția de la 1848 i-a pus pe reprezentanții supraviețuitori ai acestei epoci în fața alternativei de a recunoaște perspectiva unei noi perioade în evoluția omenirii și a o confirma, fie și cu o tragică sfișiere sufletească, așa cum a făcut-o Heine, sau de a se coborî la rolul unor apologeți ai capitalismului, în declin, cum au făcut-o niște oameni atît de înzestrați ca Guizot și Carlyle, fapt dovedit critic de Marx îndată după revoluția de la 1848.

Pe această bază istorică a luat ființă în creația lui Walter Scott romanul istoric. Corelația nu trebuie însă înțeleasă nici o clipă în sensul idealistei „istorii a spiritului”. Aceasta ar formula diverse ipoteze ingenioase în legătură cu căile ocolite pe care, de pildă, ideile lui Hegel au ajuns la Scott, sau unde, la ce autor uitat, sînt de găsit sursele comune ale istorismului lui Hegel și Scott. Cu siguranță că Walter Scott n-a cunoscut filozofia hegeliană, iar dacă aceasta i-ar fi căzut în mină, probabil că n-ar fi înțeles nici un cuvînt din ea. Noua concepție despre istorie a marilor istorici din perioada Restaurației ia naștere chiar mai tîrziu decît operele sale și, în ceea ce privește modul în care pune anumite probleme, este influențată de aceste opere. Căutarea filozofico-filologică, astăzi la modă, a unor „influențe” izolate este tot atît de sterilă pentru istoriografie ca și vechea aduimcare filologică a unor înrîuriri reciproce între diverși scriitori. Îndeosebi în privința lui Scott a fost la modă să se indice o lungă serie de scriitori de rangul al doilea și al treilea (Radcliffe¹ etc.), presupuși a fi predecesorii săi literari importanți. Toate acestea nu ne duc nici cu un pas înainte în înțelegerea a ceea ce este nou în arta lui Scott, în romanul istoric.

Am încercat mai sus să trasăm cadrul general al transformărilor economico-politice, care s-au produs în întreaga Europă ca urmare a revoluției franceze; am schițat pe scurt în considerațiile noastre consecințele ideologice ale acestor transformări. Aceste evenimente, această transformare a existenței și a conștiinței oamenilor din întreaga Europă formează fundamentul economic și ideologic al

¹ Anne Radcliffe (1764—1823) — prozatoare engleză, autoare de romane fantastice și de groază, nu lipsite de unele note realiste, rezultate din observația socială.

aparitiei romanului istoric al lui Walter Scott. A indica prin date biografice prilejurile care l-au făcut pe Scott însuși conștient de aceste curente ar fi un exercițiu lipsit de importanță pentru adevărata istorie a apariției romanului istoric. Cu atât mai mult, cu cât Scott face parte din seria acelor mari scriitori, a căror profunzime își află expresia mai ales în creațiile lor, o profunzime pe care adesea n-o înțeleg nici ei înșiși, deoarece ea a luat naștere din stăpânirea cu adevărat realistă a materialului, în contradicție cu concepțiile și prejudecățile lor personale.

Romanul istoric al lui Scott este continuarea în linie dreaptă a marelui roman social realist din secolul al XVIII-lea. Studiile teoretice ale lui Scott, în general nu prea pătrunzătoare, asupra unor scriitori vădesc o cunoaștere foarte intensă, o cercetare foarte amănunțită a acestei literaturi. Dar, față de predecesori, creația lui reprezintă totuși ceva pe deplin nou. Marii săi contemporani au înțeles clar această noutate. Pușkin scrie despre el : „...Influența lui Walter Scott se simte în toate domeniile literaturii din epoca sa. Noua școală a istoricilor francezi s-a format sub influența romancierului Scott. El le-a indicat izvoarele cu totul noi, necunoscute pînă atunci, în ciuda existenței dramei istorice create de Shakespeare și Goethe...” Iar Balzac, în critica sa asupra romanului *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, evidențiază noile trăsături artistice pe care romanul lui Walter Scott le-a introdus în literatura epică : vasta descriere a moravurilor și a circumstanțelor în care evoluează întâmplările, caracterul dramatic al acțiunii și, în strînsă legătură cu acesta, rolul nou și important al dialogului în roman.

Nu întîmplător acest nou tip de roman a apărut în Anglia. Tratînd despre literatura secolului al XVIII-lea, am indicat trăsăturile realiste importante ale romanului englez din epoca respectivă și le-am definit ca fiind consecințele necesare ale caracterului postrevoluționar pe care-l are evoluția de-atunci a Angliei, în opoziție cu

Franța și Germania. Acum, într-o vreme cînd întreaga Europă, inclusiv clasele sale progresiste și ideologii lor, se afla — temporar — sub dominația unei ideologii postrevoluționare, aceste trăsături trebuiau să apară deosebit de pregnant în Anglia. Căci, pentru cei mai mulți ideologi de pe continent, Anglia devenise din nou țara model a progresului, firește în alt sens decît în secolul al XVIII-lea. Atunci, realizarea în practică a libertăților burgheze îi impresionase pe iluminiștii de pe continent ca un lucru vrednic de imitat. Acum, Anglia apărea în ochii ideologilor progresiști ai istoriei drept un exemplu clasic de evoluție istorică în înțelesul dat de ei acesteia. Faptul că în secolul al XVII-lea Anglia dusesese pînă la capăt prin luptă revoluția ei burgheză și că de atunci parcurgea, pe bazele cuceririlor revoluției burgheze, o evoluție pașnică, ascendentă, care dura de secole, făcea din Anglia un model practic pentru noul stil al concepției istorice. „Glorioasa revoluție“ de la 1688 trebuia, de asemenea, să apară ca un ideal și pentru ideologii burghezi care luptau în numele progresului împotriva Restaurației.

Pe de altă parte, însă, scriitorii cinstiți, care observau cu o privire ascuțită faptele evoluției sociale, ca Walter Scott, nu puteau să nu vadă limpede că această evoluție pașnică fusese una pașnică doar privită ca un ideal al unei concepții asupra istoriei, doar din perspectiva de sus a unei filozofii a istoriei. În realitate, caracterul organic al evoluției engleze este un rezultat ce se constituie din componentele unor neîntrerupte lupte de clasă și ale manifestării lor sîngeroase în răscoale mai mici sau mai mari, izbutite sau eșuate. Uriasele transformări politice și sociale din deceniile trecute au trezit și în Anglia simțul pentru istorie, conștiința evoluției istorice.

Stabilitatea relativă a evoluției engleze din această epocă furtunoasă, în comparație cu stările de lucruri de pe continent, a făcut posibil ca simțul istoric trezit de curînd să se concentreze într-o creație epică obiectivă, de mari

proporții. Această obiectivitate este sporită și mai mult prin conservatorismul lui Walter Scott. Datorită concepției sale asupra lumii, romancierul este foarte strâns legat de acele păături sociale care sînt duse la pieire de revoluția industrială, de rapida dezvoltare a capitalismului. Scott nu face parte nici dintre entuziașii admiratori ai acestei dezvoltări, nici dintre pătimașii și pateticii ei acuzatori. Prin cercetarea istorică a întregii evoluții a Angliei, el încearcă să găsească o cale „de mijloc” între extremele aflate în luptă. Istoria Angliei îi oferă alinare prin aceea că pînă și cele mai violente agitații iscate din luptele de clasă se liniștesc mereu în cele din urmă, ajungînd la o slăvită soluție „de mijloc”. Astfel, din lupta saxonilor și a normanzilor a rezultat poporul englez, care nu e nici saxon, nici normand, după sîngerosul război al celor două roze a urmat glorioasa domnie a dinastiei Tudor, îndeosebi domnia reginei Elisabeta, în sfîrșit luptele de clasă care și-au aflat expresia în revoluția lui Cromwell s-au aplanat în cele din urmă, după lungi fluctuații și numeroase războaie civile, avînd ca rezultat „glorioasa revoluție” din Anglia actuală.

Concepția asupra istoriei engleze oferă deci în romanele lui Walter Scott — fără a o exprima direct — o perspectivă asupra evoluției viitoare, așa cum o vedea autorul lor. Și nu e greu de remarcat că această perspectivă este foarte înrudită cu „pozitivismul” resemnat, pe care l-am văzut la marii gînditori, învățați și scriitori din această perioadă de pe continent. Walter Scott face parte din seria acelor *tories*¹ cinstiți din Anglia de pe atunci, care nu înfrumusețează dezvoltarea capitalismului, care nu numai că văd clar, ci și resimt profund nesfîrșita mizerie a poporului

¹ *Tory* — membru al partidului cu același nume, înființat în Anglia către sfîrșitul secolului al XVII-lea. Exprimînd interesele aristocrației engleze și ale clerului superior, partidul tory avea un program conservator. Dealtfel, din 1867, a și luat numele de Partidul Conservator.

adusă de prăbușirea vechii Anglii, dar care, tocmai datorită conservatorismului lor, nu manifestă o opoziție violentă față de trăsăturile noii evoluții, pe care altminteri le resping. Walter Scott vorbește rareori despre prezent. În romanele sale, el nu abordează problemele sociale din Anglia contemporană, nu reflectă incipienta ascuțire a luptei de clasă dintre burghezie și proletariat. În măsura în care poate da pentru el însuși un răspuns la aceste probleme, își formulează răspunsul pe calea ocolită a configurării artistice a celor mai de seamă etape din întreaga istorie a Angliei.

Marea valoare al lui Scott este, în mod paradoxal, strins legată de conservatorismul său adesea mărginit. Scriitorul caută „calea de mijloc“ între extreme, năzuiește să dovedească literar realitatea istorică a acestei căi, zugrăvind marile crize din istoria Angliei. Această tendință fundamentală a creației sale se exprimă de îndată prin modul în care imaginează subiectul și își alege figura centrală a romanelor. „Eroul“ romanelor lui Scott este întotdeauna un *gentleman* englez mai mult sau mai puțin de mijloc, obișnuit. Acesta posedă în general o anumită istețime practică, nu excepțională, o anumită tărie morală și onestitate, care ajung chiar pînă la capacitatea jertfei de sine, dar nu capătă niciodată dimensiunile unei pasiuni omenești copleșitoare și nu devin dăruire entuziastă pentru o cauză mare. Nu numai Waverley, Morton, Osbaldiston etc. sînt astfel de reprezentanți de mijloc, corecți, onești ai micii nobilimi engleze, ci și cavalerul „romantic“ medieval Ivanhoe.

Această alegere a eroului a fost aspru criticată de către critica de mai tîrziu, de exemplu de către Taine ; critica a văzut aici un simptom al mediocrității ca scriitor a lui Walter Scott însuși. Adevărul se află tocmai la polul opus. În construirea romanelor sale în jurul unui „erou“ „de mijloc“ doar corect și niciodată eroic se vedește excep-

ționalul, epocalul talent epic al lui Walter Scott, chiar dacă e foarte probabil că în alegerea unor asemenea eroi un rol mare l-au jucat, sub aspect psihologic-biografic, prejudecățile conservatoare de mic aristocrat ale scriitorului.

În primul rînd, însă, în această alegere se exprimă o desolidarizare de romantism, o depășire a romantismului, o dezvoltare la un nivel superior, corespunzător cerințelor timpului, a tradițiilor literare realiste din perioada iluminismului. Și la scriitorii progresiști prin convingerile politice și ideologia lor, care sînt considerați adesea, dar pe nedrept romantici, „eroul demonic“ a luat naștere din opoziția față de banalitatea degradantă, atotnivelatoare a capitalismului în ascensiune. Acest tip de erou, așa cum apare îndeosebi în creația lui Byron, este expresia literară a excentricității și a inutilității sociale a celor mai bune și mai onorabile capacități omenești din această perioadă prozaică, un protest liric împotriva dominației banalității. Dar recunoașterea rădăcinilor sociale, ba chiar a necesității și îndreptăririi istorice a protestului nu înseamnă nicidecum că absolutizarea sa lirico-subiectivistă ar putea să constituie o cale către marea creație literară obiectivă. Marii creatori realiști dintr-o perioadă ceva mai tîrzie, care, ca Pușkin sau Stendhal, au trecut la configurarea tipului demonic, au depășit byronismul într-un alt mod, superior, decît Walter Scott. Ei au conceput și configurat problema excentricității acestui tip dintr-un unghi de vedere social-istoric, obiectiv-epic, ridicîndu-se pînă la înțelegerea situației istorice a prezentului, în care tragedia (sau tragicomedia) protestului a devenit vizibilă în toată bogăția determinărilor sale sociale. Critica lui Scott și respingerea de către el a tipului demonic nu ating o asemenea profunzime. Ceea ce-l face pe Scott să excludă acest tip din domeniul literaturii istorice este mai cu-
noașterea, sau, mai exact, intuirea excentricității lui. Scriitorul năzuiește să configureze luptele și conflictele din istorie prin mijlocirea unor oameni care, prin psihologia

și destinul lor, rămân permanent reprezentanți ai unor curente sociale și ai unor forțe istorice. Scott extinde acest mod de a privi lucrurile și asupra procesului declasării, tratînd întotdeauna declasarea dintr-un unghi de vedere social, nu individual. Înțelegerea sa pentru problemele actualității nu este suficient de profundă, ca să-i îngăduie a rezolva această problemă în ce privește procesul declasării din prezent. De aceea, el evită această tematică și în creația sa își menține marea obiectivitate istorică a scriitorului epic autentic.

Așadar, din chiar motivul arătat, a vedea în Walter Scott un scriitor romantic este pe de-a-ntregul fals, dacă nu vrem să lărgim sfera noțiunii de romantism în așa măsură, încît să cuprindă întreaga mare literatură din prima treime a secolului al XIX-lea. Atunci, însă, fizionomia romantismului în sensul propriu, mai restrîns, s-ar estompa cu totul. Iar lucrul acesta este foarte important pentru înțelegerea lui Walter Scott. Căci tematica istorică a romanelor sale este foarte apropiată de aceea a romanticilor propriu-ziși. Mai departe vom arăta amănunțit că la Scott și la romantici este vorba de o interpretare total opusă a acestei tematici și, corespunzător, de-un mod de creație total opus. Opoziția respectivă își află cea dintîi expresie directă în compoziția romanelor sale — cu eroul prozaic, mijlociu, ca figură centrală.

Desigur, și aici se manifestă filistinismul conservator al lui Walter Scott. Pînă și marele său admirator și continuator Balzac a luat atitudine împotriva acestui filistinism englez. El spune, de exemplu, că toate eroinele lui Walter Scott, cu puține excepții, aparțin aceluiași tip de femeie engleză normală, corectă în spirit filistin, că în aceste romane nu e loc pentru tragediile și comediile interesante și complicate ale iubirii și ale căsnicieii. Balzac are dreptate în această critică a sa, iar justetea criticii lui depășește cu mult limitele domeniului eroticii pe care-l evidențiază. Lui Scott îi lipsește dialectica psihologică majoră, pătrun-

zătoare, caracteristică romanului din ultima mare perioadă a dezvoltării burgheziei. Mai mult chiar, el nu atinge nici înălțimea pînă la care s-a ridicat romanul burghez în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea prin Rousseau, Choderlos de Laclos¹ și *Werther* de Goethe. Cei mai mari succesori ai săi în romanul istoric, Pușkin și Manzoni, l-au depășit și ei cu mult în profunzimea și poezia zugrăvirii chipurilor omenеști individuale. Dar cotitura pe care o face Walter Scott în istoria literaturii universale este independentă de această limitare a orizontului său uman-literar. Scott este mare prin forța cu care dă viață omenescă unor tipuri istorico-sociale. Trăsăturile omenеști tipice, în care se manifestă vădit marile curente istorice, n-au fost întruchipate niciodată înainte de Scott cu această măreție, limpezime și pregnanță. Și, mai ales, niciodată înaintea lui această tendință de a le întruchipa nu s-a aflat în mod conștient în centrul configurării realității.

Remarca se referă și la eroii săi de mijloc. Fără a mai vorbi de faptul că în ei se întrupează inegalabil atît trăsăturile omenеști oneste și atrăgătoare, cît și cele mărginite ale „clasei de mijloc” din Anglia, vom spune că modul în care Scott zugrăvește totalitatea istorică a anumitor trepte de trecere, cu caracter de criză, ale istoriei tocmai prin alegerea unor asemenea figuri centrale atinge o desăvîrșire nedepășită vreodată. Marele critic rus Belinski a remarcat lucrul acesta cît se poate de limpede. El analizează diferite romane ale lui Walter Scott preocupîndu-se tocmai de problema că majoritatea personajelor secundare sînt mai interesante și mai importante omenesc decît eroul principal de mijloc. Totodată el respinge cu energie reproșurile ce i se fac din acest motiv lui Scott. „Așa și trebuie să fie

¹ *Pierre Choderlos de Laclos* (1741—1803) — ofițer de carieră, pârtaș activ la revoluția din 1789, general în armata lui Napoleon; a murit la asediul Tarentului. Este autorul romanului epistolar *Legăturile periculoase* (1782), care conturează o imagine realistă a aristocrației franceze în pragul revoluției.

într-o operă cu caracter pur epic, în care personajul principal slujește doar ca centru exterior pentru evenimentele ce se desfășoară și în care el poate fi zugrăvit numai prin trăsăturile general omenești vrednice de simpatia noastră omenească, deoarece eroul epopeii este viața însăși, și nu omul. În epopee, omul este, ca să zicem așa, subordonat evenimentelor, evenimentul umbrește, prin dimensiunile și importanța sa, personalitatea omenească, ne abate atenția de la om prin propriu-i caracter interesant, prin diversitatea și multitudinea tablourilor sale.“

Belinski are deplină dreptate atunci când subliniază caracterul pur epic al romanelor lui Walter Scott. În întreaga istorie a romanului aproape că nu există alte opere — poate cu excepția celor ale lui Cooper și ale lui Tolstoi — care să se apropie atât de mult de caracterul vechii epopei. Cum vom vedea, faptul acesta se află în cea mai strînsă legătură cu tematica istorică a lui Scott. Și anume nu cu orientarea spre istorie în general, ci cu modul specific al tematicii sale istorice, cu alegerea acelor perioade, a acelor straturi ale societății, în care se întruchiează spontaneitatea de tip epic antic a oamenilor, caracterul social nemijlocit și aspectul public spontan de tip antic al vieții. Prin aceasta, Walter Scott devine un mare evocator epic al unui „ev al eroilor“, un ev, în care și din care își trage obârșia epica autentică — în sensul lui Vico¹ și Hegel. Cum vom arăta amănunțit mai departe, această trăsătură a tematicii și a modului de creație al lui Walter Scott este legată cît se poate de strîns de caracterul popular al artei sale.

Cu toate acestea, operele lui Scott nu sînt nicidecum niște încercări moderne de a readuce în mod artificial la

¹ *Giovanni Battista Vico* (1668—1744) — filozof italian idealist, unul dintre creatorii filozofiei istoriei și ai teoriei ciclului istoric. Corespunzător respectivei teorii, fiecare popor parcurge trei vârste: a zeilor, a eroilor și a oamenilor, după care decade, pentru ca apoi ciclul să reînceapă.

viață epica antică, ci romane adevărate, autentice. Chiar dacă tematica sa se întoarce atât de frecvent în „evul eroilor“, în perioada copilăriei omenirii, spiritul configurării este cel al maturității, al prozaizării victorioase, atractive a vieții omenești. Această deosebire trebuie subliniată și pentru motivul că stă într-o intimă corelație cu compoziția romanelor lui Scott, cu conceperea „eroilor“ lor. Eroul lui Scott este în felul său tot atât de tipic pentru acest gen, cum Ahile și Odiseu au fost eroi tipici ai epopeii autentice. Deosebirea dintre cele două tipuri de eroi pune într-o lumină foarte vie diferența fundamentală dintre epos și roman, și anume tocmai într-un caz, în care romanul se apropie cel mai mult de epopee. Așa cum spune Hegel, eroii epopeii sînt „indivizi totali, care sintetizează în mod strălucit în ei ceea ce altminteri se află risipit în caracterul național și rămîn în aceasta caractere mari, libere, frumoase omenește“. Ca atare — „aceste personaje principale obțin dreptul de a fi puse în frunte și de a vedea evenimentul principal legat de individualitatea lor“. Și personajele principale ale romanelor lui Walter Scott sînt caractere tipic naționale, dar nu în sensul unui punct culminant sintetic, ci în acela al unei vrednice mediocrități. Cele dintii personaje sînt eroi naționali ai concepției poetice asupra vieții, ultimele, ai celei prozaice.

Este lesne de înțeles că aceste două concepții opuse asupra eroului rezultă din cerințele fundamentale ale epopeii, respectiv ale romanului. Ahile este nu numai sub aspect compozițional figura centrală a epopeii, ci el îi depășește cu un cap pe toți partenerii săi, fiind cu adevărat soarele, în jurul căruia se rotesc planetele. Eroii lui Scott, ca personaje centrale ale romanului, au o funcție total opusă. Misiunea lor este aceea a unor mijlocitori între extremele a căror luptă umple romanul și prin ciocnirea cărora se exprimă literar o mare criză socială. Prin

subiect, al cărui centru sub aspectul acțiunii este eroul, se caută și se găsește un teren neutru, pe care forțele sociale ce se înfruntă într-o opoziție extremă pot fi făcute să stabilească între ele relații omenești.

Inventivitatea lui Walter Scott evidențiază aici o imaginație modestă și totuși de o inepuizabilă măreție, care este în general prea puțin prețuită, îndeosebi astăzi — deși Goethe, Balzac și Pușkin au recunoscut cu claritate această măreție a ei. În romanele sale, Walter Scott configurează mari crize ale vieții istorice. Corespunzător acestui fapt, pretutindeni se ciocnesc forțe sociale ostile, care vor să se nimicească reciproc. Deoarece reprezentanții forțelor aflate în luptă sînt întotdeauna exponenți pătimași ai orientărilor respective, rezultă pericolul ca lupta lor să devină doar o nimicire exterioară reciprocă, incapabilă să trezească în cititor o simpatie omenească, o înflăcărare omenească. Aici intervine importanța compozițională a eroului de mijloc. Scott alege întotdeauna personaje principale care, datorită caracterului și destinului lor, intră în raporturi omenești cu amîndouă taberele. Destinul potrivit pentru un asemenea erou de mijloc, care în marile crize din epoca sa nu se alătură cu pasiune nici uneia dintre taberele aflate în luptă, poate oferi în chip nesilit din punct de vedere compozițional o excelentă verigă de legătură. Să luăm exemplul cel mai cunoscut. Waverley este un nobil de țară englez, dintr-o familie adeptă a Stuarților, fără a merge în aceasta mai departe de o simpatie liniștită și ineficientă politicește. Aflindu-se în Scoția, ca ofițer englez, Waverley ajunge, ca urmare a unor prietenii personale și a unor încurcături amoroase, în tabăra adeptilor lui Stuart răsculați. Ca urmare a vechilor sale relații familiale, a indeciziei sale în privința asocierii la răscoală, care devine o vitejească participare militară, dar nu se ridică pînă la, o adeziune fanatică, el își menține și

relațiile cu partida hanovreză¹. În felul acesta, destinul lui Waverley este foarte potrivit pentru a oferi un subiect, a cărui desfășurare nu numai că ne înfățișează pragmatic lupta celor două partide, ci ni-i și apropie omeneste pe cei mai de seamă reprezentanți ai celor două partide.

Această modalitate compozițională nu este rezultatul „căutării unei forme”; al unei „măiestrii” inventive, ci rezultă mult mai mult atât din însușirile valoroase cât și din limitele personalității scriitoricești a lui Walter Scott. Mai întâi, concepția lui Scott asupra istoriei engleze este, după cum am văzut, aceea a unei „linii de mijloc” care se impune prin lupta extremelor. Figurile centrale de tipul lui Waverley reprezintă în ochii lui Scott această statornicie seculară a evoluției engleze în cele mai înfricoșătoare crize. În al doilea rând, însă, marele realist Scott vede clar că în istorie n-a existat niciodată un război civil atât de îndirjit, încât să fi transformat întreaga populație, fără excepție, în adepta fanatică a uneia dintre tabele aflate în luptă. În realitatea istorică, mari părți ale poporului s-au aflat întotdeauna între cele două tabere, purtând o simpatie statornică sau oscilantă pentru una sau cealaltă parte. Și tocmai această simpatie și aceste oscilații au jucat adesea un rol decisiv în deznodământul real al crizei. La aceasta se mai adaugă încă o trăsătură a realității istorice, anume că în mijlocul celui mai înspăimântător război civil viața cotidiană a națiunii își continuă totuși cursul. Trebuie să și-l continue chiar în sens economic, deoarece altminteri poporul ar trebui să piară, să se stingă de foame. Dar și-l continuă și în toate celelalte privințe, și tocmai această existență neîntreruptă a vieții cotidiene este o importantă bază reală a continuității dezvoltării culturale. Firește, faptul că viața cotidiană își urmează cursul nu însemnează nicidecum că viața,

¹ Prin așa-numita „revoluție glorioasă” (1688—1689), dinastia Stuart, fusese detronată, iar în 1714 fusese înscăunată dinastia de Hanovra.

gîndirea și trăirea acestor mase populare ce nu participă deloc, sau nu participă cu patimă la războiul civil ar rămîne neatînse de criza istorică. Continuitatea este întotdeauna și o creștere, o dezvoltare. „Eroii de mijloc“ ai lui Scott reprezintă și această latură a vieții poporului, a dezvoltării istorice.

Dar semnificația artistică a acestei modalități compoziționale are și alte consecințe foarte importante. Se poate ca în prima clipă cititorului, captiv al tradițiilor actuale ale romanului istoric, să i se pară cam paradoxal, dar totuși așa stau lucrurile, anume că Walter Scott a devenit un incomparabil evocator al marilor figuri istorice tocmai prin această latură a compoziției sale. În opera lui Scott luată în ansamblu întîlnim cele mai de seamă personalități ale istoriei engleze, ba chiar și ale celei franceze : Richard Inimă de Leu, Ludovic al XI-lea, Elisabeta, Maria Stuart, Cromwell etc. Toate aceste figuri apar la Scott în dimensiunile lor reale. Totuși, romancierul nu portretizează niciodată à la Carlyle, sub impulsul unui sentiment de venerație romantică decorativă față de eroi. Pentru Scott, marea personalitate istorică este tocmai reprezentantul unui curent important, semnificativ, care cuprinde părți largi ale poporului. Această personalitate este mare, pentru că pasiunea sa personală, țelul său personal coincid cu acest mare curent istoric, pentru că ea sintetizează în sine laturile pozitive și negative ale unui astfel de curent, pentru că este expresia cea mai clară, purtătorul de drapel, luminînd pînă departe, în bine și în rău, al unor năzuințe populare.

Din acest motiv, Scott nu arată niciodată cum se formează o asemenea personalitate de importanță istorică. Mai curînd ne-o aduce înaintea gata formată. Gata, însă nu fără cea mai grijulie pregătire. Această pregătire nu este totuși una privind psihologia personală, ci una obiectivă, social-istorică. Adică : dezvoltînd condițiile reale de viață, criza reală ce se apropie în viața poporului, Walter

Scott zugrăvește tot problemele vieții poporului, care duc la criza istorică pe care o descrie. Iar după ce ne-a făcut părtași care să simțim și să înțelegem această criză, după ce pricepem exact din ce motive a luat naștere criza, din ce motive națiunea s-a împărțit în două tabere, după ce am văzut cum se comportă față de această criză diferitele pături ale populației — abia după toate acestea intră în scena romanului marele erou istoric. El poate fi așadar gata din punct de vedere psihologic, atunci fiind ne apare înainte, și chiar trebuie să fie gata, fiindcă apare pentru a-și îndeplini misiunea istorică în respectiva criză. Cititorul nu are însă niciodată impresia de ceva gata în sens rigid, deoarece luptele sociale descrise pe larg, care preced apariția eroului, arată tocmai cum, într-o asemenea epocă, pentru soluționarea unor asemenea probleme, trebuie să ia ființă tocmai un astfel de erou.

Desigur, acest mod de plămuiare a personajelor e folosit de Scott nu numai pentru marile figuri reprezentative cunoscute, acreditate istoricește. Dimpotrivă. Tocmai în cele mai de seamă romane ale lui Scott, rolul conducător e jucat de personaje necunoscute din istorie, pe jumătate sau deloc istorice. Să ne gândim la Vich Jan Vohr din *Waverley*, la Burley din *Old Mortality*, la Cedric și Robin Hood din *Ivanhoe*, la Rob Roy etc. Și aceste personaje sînt figuri istorice monumentale, zugrăvite corespunzător aceluiași principii artistice ca și marile figuri cunoscute din istorie. Mai mult chiar, caracterul popular al artei istorice a lui Walter Scott se vedește tocmai în aceea că aceste chipuri de conducători legați nemijlocit de viața poporului capătă de cele mai multe ori, ca personaje literare, o dimensiune istorică încă mai reliefată decît figurile de seamă cunoscute din istorie.

Cum se împacă însă acest succes al lui Scott în zugrăvirea măreției istorice a unei figuri importante istoricește cu faptul că aceasta rămîne, sub aspect compozițional, doar un personaj secundar? Balzac a descifrat

limpede acest secret al modalității compoziționale a lui Walter Scott, arătînd că în romanele acestuia evoluția se orientează spre marele erou în același fel în care, la vremea sa, istoria însăși a impus apariția acestuia. Așadar, cititorul trăiește geneza istorică a figurilor istorice importante, iar misiunea scriitorului constă în a le lăsa acum să acționeze în așa fel, încît să apară ca reprezentante reale ale crizelor istorice.

Scott lasă deci figurile sale de scamă să crească din existența epocii, el nu explică epocă prin marii ei reprezentanți, așa cum o fac admiratorii romantici ai eroilor. De aceea, ele nu pot fi niciodată personaje centrale în acțiunea romanelor. Căci înfățișarea vastă și multilaterală a existenței epocii însăși nu poate fi pusă clar în evidență decît prin zăgrăvirea vieții cotidiene a poporului, prin descrierea bucuriilor și a suferințelor, a crizelor și confuziilor omului de mijloc. O personalitate importantă, cu rol istoric conducător, care sintetizează un curent istoric, îl sintetizează la o anumită înălțime a abstracțiunii. Descriind mai întîi urzeala complicată a însăși vieții poporului, Scott a configurat acea existență a cărei formă abstractă, a cărei generalizare abstractă, a cărei concentrare într-o faptă istorică constituie misiunea personalității istorice conducătoare.

Modalitatea compozițională a lui Scott înfățișează aici o foarte interesantă paralelă cu filozofia istoriei a lui Hegel. Și la Hegel „individul de importanță istorică universală” crește pe baza largă a lumii „indivizilor conservatori”. Prin expresia „indivizi conservatori” Hegel denumește caracteristica sintetică a oamenilor „societății burgheze”, caracteristica neîntreruptei lor autoreproduceri prin activitatea respectivilor indivizi. Baza este formată de activitatea personală, privată, egoistă a oamenilor luați individual. În ea și prin ea se impune factorul social general. În această activitate se manifestă „conservarea vieți morale”. Dar Hegel nu gîndește societatea numai în sensul unei

asemenea autoreproduceri, ca pe ceva static, ci și ca pe ceva ce se află în mijlocul curentului istoriei. Aici, noul se înfruntă ostil cu vechiul, transformarea este „legată de o discreditare, ruinare, distrugere a modului precedent al realității“. Astfel iau ființă marile conflicte istorice, în care, ce-i drept, purtătorii conștiinței ai progresului istoric (ai „spiritului“, după Hegel) sint „indivizii de importanță istorică universală“, dar numai în sensul că aceștia conferă conștiință și o orientare clară mișcării existente încă dinainte în societate. Este necesar să subliniem în mod deosebit această latură a concepției hegeliene asupra istoriei, deoarece — în ciuda idealismului său, a supraestimării rolului „indivizilor de importanță istorică universală“ — aici apare cu acuitate opoziția față de cultul romantic al eroilor. La Hegel, funcția „individului de importanță istorică universală“ este de a spune oamenilor ce vor ei de fapt. „Este — spune Hegel — spiritul ascuns, care bate la poarta prezentului, care e încă subpămîntean, care n-a răzbătut încă pînă la o existență actuală și vrea să iasă la lumină, pentru care lumea actuală este doar o coajă ce închide în ea alt grăunte decît cel ce aparține cojii.“

Genialitatea ca romancier istoric a lui Walter Scott, nemaiafinsă vreodată, se vedește în aceea că el trasează în așa fel însușirile individuale ale personalităților istorice conducătoare, încît acestea înmănunchează realmente în ele laturile pozitive și negative proeminente ale unei mișcări. La Scott, această corelație social-istorică dintre conducători și conduși este diferențiată cu o finețe extraordinară. Căci fanatismul eroic, rectiliniu, neînfricat al lui Burley caracterizează punctul culminant omenesc al puritanilor scoțieni răsculați în timpul restaurației Stuartilor la fel cum ciudatul, aventurosul amestec de stil curtean francez și patriarhalism de clan reprezintă la Vich Jan Vohr laturile reacționare, totuși intim legate de părți înapoiate din poporul scoțian, ale tentativelor de restaurație făcute de Stuarti după „glorioasa revoluție“.

Această intimă înrîurire reciprocă, această legătură profundă dintre reprezentanții istorici ai unei mișcări populare și mișcarea populară însăși se accentuează și mai mult, sub raport compozițional, la Walter Scott prin intensificarea evenimentelor, prin concentrarea lor dramatică. Forma clasică a narațiunii trebuie apărută și în privința aceasta împotriva prejudecăților moderne. Astăzi se crede îndeobște că, întrucît epica realizează tablouri mai largi și mai extensive decît drama, esența artei epice constă exclusiv în pura extensivitate, în succesiunea și alăturarea cronicărească a tuturor evenimentelor dintr-o perioadă. Așa ceva nu se întîlnește nici chiar la Homer. Să ne gîndim la compoziția *Iliadei*. Poemul începe cu o situație extrem de dramatică, și anume cu conflictul dintre Ahile și Agamemnon. Ca narațiune propriu-zisă figurează numai acele evenimente, care sînt consecințele directe ale acestui conflict, evenimentele de pînă la moartea lui Hector. Încă din antichitate, estetica a recunoscut aici un principiu compozițional conștient. Odată cu apariția romanului social modern, necesitatea unei asemenea intensificări a acțiunii epice a devenit și mai imperioasă. Căci raporturile reciproce dintre psihologia oamenilor și circumstanțele economico-morale ale vieții lor au ajuns atît de complicate, încît, pentru a-i înfățișa în chip vădit pe oameni ca un produs concret al vremii lor, este nevoie de o amplă descriere a acestor circumstanțe, de un amplu tablou al acestor raporturi reciproce. Nu este întîmplător că dezvoltarea conștiinței istorice la Walter Scott a dus tocmai la această modalitate formală. Vrînd să trezească sugestiv la viață vremuri vechi, de mult apuse, el trebuia să descrie cît se poate de amplu înrîurirea reciprocă concretă dintre om și mediul său social. Includerea elementului dramatic în roman, concentrarea evenimentelor, importanța sporită conferită dialogului, adică expunerii directe în convorbire a condițiilor ce se ciocnesc între

ele, se află în cea mai intimă corelație cu efortul de a zugrăvi realitatea istorică așa cum a fost ea într-adevăr, autentică omeneste și totuși putînd fi re trăită de cititorul de mai tîrziu. E vorba aici de o concentrare a caracterizării. Numai ignoranții au crezut (și o cred și astăzi) că o caracterizare istorică a oamenilor și a situațiilor constă în aglomerarea unor trăsături izolate, definitorii istoricește. Walter Scott n-a subapreciat niciodată importanța elementelor picturale, descriptive. Ba chiar le-a folosit atît de intens, încît unii critici superficiali au văzut tocmai în aceasta esența artei sale. Dar pentru Scott nota caracteristică, istorică a locului și a epocii, acel „aici și acum” istoric, este ceva mult mai profund. Pentru el, această notă caracteristică este dată de coincidența și împletirea, condiționate de o criză istorică, a unor crize din destinele personale ale unei serii de oameni. Acesta este motivul pentru care modalitatea zugrăvirii crizelor istorice nu rămîne la Scott niciodată abstractă; sfîșierea națiunii în partide aflate în luptă răzbate la el întotdeauna pînă în cele mai restrînse relații omeneste. Părinți și copii, îndrăgostit și iubită, prieteni vechi etc. sînt puși față în față ca vrăjmași, iar necesitatea confruntării împinge conflictul adînc în viața personală. Destinul este suportat însă întotdeauna de grupuri de oameni dependente, legate între ele, și niciodată nu e vorba de o singură catastrofă, ci de un lanț de catastrofe, în care rezolvarea fiecăreia dintre ele naște un nou conflict. În felul acesta, cuprinderea adîncă a momentului istoric în viața omenească duce la o concentrare dramatică a construcției epice.

Marii scriitori din secolul al XVIII-lea au realizat o compoziție mult mai laxă. Ei puteau proceda astfel, deoarece considerau moravurile vremii lor drept ceva de la sine înțeles și puteau presupune că înțelegerea acestora e înțeleasă direct și de la sine de către cititori. Să nu uităm însă că remarca noastră se referă la construcția generală, la compoziție, nu însă la modalitatea configurării momen-

telor și a evenimentelor în parte. Și acei scriitori știau foarte bine că nu e vorba de o descriere completă, extensivă, de enumerarea unui complex de obiecte, de prezentarea completă, extensivă a șirului de evenimente, ce constituie viața unui om, ci de relevarea determinărilor omenești și sociale esențiale. Goethe, care l-a conceput pe *Wilhelm Meister* incomparabil mai puțin dramatic decât au făcut-o mai târziu Walter Scott sau Balzac cu romanele lor, procedează în configurarea evenimentelor, din subiectul său larg desfășurat, exclusiv tot în direcția intensificării. De exemplu, relațiile lui Wilhelm Meister cu teatrul lui Serlo se concentrează aproape numai în jurul problemei reprezentației cu *Hamlet*. Nici la Goethe nu e vorba de o descriere extensivă completă a teatrului, de o cronică extensivă completă a celor ce se întâmplă în jurul teatrului lui Serlo.

Așadar, concentrarea dramatică și intensificarea evenimentelor nu sînt nicidecum la Walter Scott o inovație radicală. Ele reprezintă doar o sinteză și o dezvoltare originală a celor mai importante principii artistice din precedenta perioadă a evoluției. Deoarece însă Scott a realizat această dezvoltare corespunzător cerințelor reale ale vremii, într-un mare moment istoric, realizarea lui constituie o cotitură în istoria romanului. Căci tocmai în romanul istoric tentația de a înfățișa integral totalitatea extensivă este extraordinar de mare. Se poate crede foarte ușor că fidelitatea istorică se obține numai printr-o asemenea integralitate. Aceasta nu este însă decît o amăgire, asupra căreia Balzac a atras atenția cu mare acuitate și limpezime în lucrările sale de critică. Într-o critică asupra romanului istoric cu totul uitat *Leo de Latouche*¹, el spune : „Întregul roman e alcătuit din două sute de pagini, în care sînt tratate două sute de evenimente ; nimic nu trădează incapacitatea autorului mai mult decît aglome-

¹ *Hyacinthe Thabaud de Latouche*, zis *Henri de Latouche* (1785—1851) — romancier și poet francez, primul editor al poeziilor lui André Chénier.

rarea de fapte... Un talent rodește în descrierea cauzelor ce provoacă faptele, în explorarea tainelor inimii omenеști, ale cărei mișcări sînt neglijate de către istorici. Personajele unui roman sînt nevoite să fie mai rezonabile decît personajele istorice. Cele dintîi abia trebuie trezite la viață, cele din urmă au trăit cu adevărat. Existența personajelor istorice nu are nevoie de nici un fel de dovezi, oricît de bizare vor fi acțiunile lor, în vreme ce existența eroilor unui roman nu se poate dispensa de o aprobare generală.“ Este clar că, cu cît mai îndepărtate sînt o perioadă istorică și condițiile de existență ale actorilor ei, cu atît mai mult acțiunea trebuie să se concentreze asupra prezentării plastice și limpezi a respectivelor condiții de existență, pentru ca noi să nu considerăm psihologia și etica deosebită, rezultate din aceste condiții de viață, ca pe niște curiozități istorice, ci să le reținem ca pe o etapă interesantă și emoționantă din evoluția omenirii.

Așadar, în romanul istoric nu este vorba de repositarea marilor evenimente istorice, ci de reînvierea prin mijloace literare a oamenilor care au participat la aceste evenimente. Este vorba de a-l face pe cititor să rețină mobilurile sociale și omenеști care i-au determinat pe oameni să gîndească, să simtă și să acționeze așa cum au făcut-o în realitatea istorică. Și este o lege a creației artistice, care în primul moment pare paradoxală, dar apoi devine lesne de înțeles, că, pentru a face perceptibile asemenea mobiluri sociale și omenеști ale acțiunii, evenimentele exterioare aparent neînsemnate, relațiile aparent mai restrinse sînt mai adecvate decît dramele monumentale ale istoriei universale. În critica sa asupra romanului *La Chartreuse de Parme*, Balzac a adus un entuziast elogiu geniului lui Stendhal, pentru că acesta a întreprins o excelentă descriere a vieții de curte în cadrul unui mic stat italian. Balzac scoate în evidență faptul că în măruntele lupte de la curtea din Parma ies la lumină toate conflictele sociale și sufletești care s-au produs,

de exemplu, în marile lupte din jurul lui Mazarin și Richelieu. Iar aceste lupte pot fi mai bine configurate literar în modul acesta, pentru că, după Balzac, conținutul politic al intrigilor din Parma este ușor de cuprins cu privirea, se lasă transpus fără dificultăți într-o acțiune nemijlocită și își arată direct și firesc reflexele uman-sufletești, în timp ce descrierea marilor probleme politice, care au format conținutul intrigilor din jurul lui Mazarin sau Richelieu, ar constitui pentru roman un balast greu, mort.

Balzac dezvoltă aceste idei pînă în cele mai mici detalii ale tratării epice a istoriei. Între altele, el critică un roman de Eugène Sue, care are ca temă răscoala din Munții Ceveni, sub Ludovic al XIV-lea. Sue descrie într-un mod modern diletantistic, extensiv, întreaga campanie, luptă de luptă. Balzac condamnă cu cea mai mare asprime acest procedeu. El spune : „Pentru literatură, zugrăvirea episoadelor unui război este imposibilă dincolo de anumite limite. A descrie plastic Munții Ceveni, platourile dintre Ceveni, cîmpiile Languedoc-ului, a pune trupele să manevreze pretutindeni aici, a explica bătăliile, toate acestea au fost considerate de Walter Scott și Cooper drept o sarcină ce le depășește puterile. În operele lor, ei n-au descris niciodată o campanie, ci s-au mulțumit să înfățișeze prin mici ciocniri spiritul celor două mase aflate în luptă. Și chiar aceste mici lupte, pe care s-au încumetat să le descrie, au necesitat la ei foarte lungi pregătiri.” Balzac caracterizează aici nu numai specificul intensiv al narațiunii istorice la Scott și Cooper, ci și pe cel al viitoareii evoluții a romanului istoric la marii săi reprezentanți clasici.

Căci ar fi o eroare să credem că, de exemplu, Tolstoi a descris realmente extensiv campaniile napoleoniene. El dă la momentul potrivit doar cîteva episoade extrase, deosebit de importante și semnificative pentru evoluția omenească a personajelor sale principale. Iar genialitatea lui în romanul istoric constă în aceea că alege și de-

scrie în așa fel aceste episoade, încît în ele se exprimă pregnant întreaga stare de spirit a armatei ruse și — prin mijlocirea acesteia — a poporului rus. Acolo unde a încercat să adîncească vastele probleme politico-strategice ale războiului, de exemplu în descrierea lui Napoleon, scriitorul se pierde în considerații subiective de istorie a filozofiei, și anume nu numai pentru că ia față de Napoleon o poziție falsă istoricește, pentru că nu-l înțelege istoricește, ci și din motive literare. Tolstoi a fost un scriitor prea mare, ca să ofere un simulacru de literatură. Acolo unde materialul său trecea dincolo de limitele plăsmuirii artistice, el a părăsit radical mijloacele de expresie ale literaturii și a încercat să-și domine tema cu mijloace abstracte. Tocmai prin aceasta Tolstoi confirmă practic justetea analizei romanelor lui Scott făcute de Balzac și a criticii lui Balzac asupra lui Sue.

Așadar, în romanul istoric se cere ca existența, exactitatea circumstanțelor și a personajelor istorice să fie *dovedită* prin mijloace *literare*. Ceea ce s-a numit la Scott cu o expresie foarte superficială „adevărul coloritului“ este de fapt această dovadă literară a realității istorice. Este zugrăvirea bazei largi de viață a evenimentelor istorice în îmbinarea și complexitatea lor, în multilaterală înrîurire reciprocă dintre ele și personajele care acționează. Deosebirea dintre indivizii „conservatori“ și cei „de importanță istorică universală“ se exprimă tocmai în această corelație vie dintre ei și baza existențială a evenimentelor. Cei dintii trăiesc cele mai mici oscilații ale acestei baze existențiale ca pe niște zguduiri nemijlocite ale vieții lor individuale, cei din urmă sintetizează trăsăturile esențiale ale evenimentelor ca pe niște motive ale propriei lor acțiuni precum și ale influențării și conducerii acțiunii maselor. Cu cît „indivizii conservatori“ sînt mai apropiați de pămînt, cu cît mai puțin sînt chemați la conducerea istorică, cu atît zguduirile bazei existențiale se exprimă

mai clar și mai perceptibil în viața lor cotidiană, în manifestările lor sufletești nemijlocite. Desigur, asemenea manifestări devin atunci lesne unilaterale, ba chiar false. Dar compoziția tabloului istoric de ansamblu constă tocmai în a configura o bogată, stratificată și nuanțată înrîurire reciprocă între diversele trepte ale reacției la zguduirea bazei existențiale, de a dezvălui prin mijloace literare *corelația* dintre spontaneitatea plină de viață a maselor și conștiința istorică maximă, posibilă în momentul respectiv, a personalităților conducătoare.

Pentru cunoașterea istoriei, asemenea corelații sînt de o importanță decisivă. Conducătorii politici cu adevărat mari ai poporului se disting tocmai printr-o sensibilitate extraordinară în înțelegerea față de asemenea reacții spontane. Genialitatea lor se manifestă în aceea că sesizează extrem de repede din manifestări foarte mărunte și neînsemnate modificarea stării de spirit a poporului sau a unei clase și sînt capabili să generalizeze corelația dintre această stare de spirit și mersul obiectiv al evenimentelor. Această mare capacitate de a recepta și a generaliza este baza a ceea ce marii conducători obișnuiesc să numească a învăța de la mase. În broșura sa *Vor menține bolșevicii puterea de stat?*, Lenin descrie un caz foarte instructiv de asemenea înrîurire reciprocă. După repri-marea demonstrației din iulie 1917 a proletariatului din Petrograd, Lenin se vede constrîns să trăiască în ilegalitate într-o periferie, printre muncitori. El descrie pregătirea mesei de prînz. „Gospodina aduce pîinea. Gospodarul spune : «Ia te uită ce pîine strașnică. Firește, acum nu mai îndrăznesc să dea pîine proastă. Aproape uitasem că la Petrograd poate să existe și pîine bună.»“ Lenin adaugă : „M-a surprins această apreciere în spirit de clasă a zilelor din iulie. Gîndurile mele se vînturau în jurul importanței politice a evenimentului... La pîine, eu, un om care n-am cunoscut niciodată mizeria, nu mă gîndisem... La ceea ce se află la baza tuturor, la lupta de clasă pentru

piine, gîndirea ajunge printr-o analiză politică pe o cale neobișnuit de complicată și încurcată.“

Aici este evidențiată cu o extraordinară plasticitate înrîurirea reciprocă de felul celor la care ne-am referit. Muncitorul din Petrograd reacționează spontan sub imboldul conștiinței de clasă la evenimentele din iulie. Lenin învață cu cea mai mare sensibilitate din această reacție pe care o valorifică cu o admirabilă rapiditate și precizie pentru construirea, fundamentarea și propagarea unei perspective politice juste.

Firește, ar fi fals din punct de vedere istoric dacă asemenea înrîuriri reciproce ar fi zugrăvite în romane care tratează despre evul mediu sau despre secolul al XVII-lea ori al XVIII-lea. Ele se și află departe, dincolo de orizontul fondatorilor clasici ai romanului istoric. Exemplul pe care l-am dat a fost menit doar să ilustreze structura generală a înrîuririi reciproce. Și chiar dacă toți eroii din istoria zugrăvită de Walter Scott au acționat cu o „falsă conștiință“, această „falsă conștiință“ nu e totuși o schemă, nici în privința conținutului, nici în privința psihologiei. Spontaneitatea apropiată de viață și capacitatea de generalizare, distanțată de nemijlocita cîștigare a traiului, se deosebesc în întreaga istorie, atît sub aspectul conținutului istoric, cît și sub cel psihologic. Sarcina romancierului istoric este de a zugrăvi cît se poate de amănunțit menționata înrîurire reciprocă concretă, corespunzător circumstanțelor istorice concrete din epoca evocată. Și tocmai aici se află una dintre cele mai de seamă componente ale forței lui Walter Scott.

Bogăția coloristică, plină de variație a lumii istorice a lui Walter Scott este o consecință a diversității acestor înrîuriri reciproce dintre oameni și unitatea existenței sociale, care rămîne totuși principiul dominant în toată această bogăție. Problema compozițională discutată mai sus, anume aceea că marile figuri istorice, conducătorii claselor și ai partidelor aflate în luptă sînt în subiect per-

sonaje secundare, este pusă astfel într-o nouă lumină. Walter Scott nu stilizează aceste chipuri, nu le aşază pe un pedestal romantic, ci le configurează ca pe nişte oameni cu virtuţi şi slăbiciuni, cu însuşiri bune şi rele. Şi totuşi ele nu fac niciodată impresia unor oameni mărunţi. Cu toate slăbiciunile lor, au măreţie istorică. Desigur, aceasta se datoreşte în primul rînd modului adînc în care Scott înţelege specificul diferitelor perioade istorice. Faptul că scriitorul reuşeşte să-şi exprime cu măreţie şi, totodată, cu adevăr omenesc sentimentul faţă de personalităţile istorice se bazează pe modalitatea sa compoziţională.

Marele erou istoric, apărînd ca o figură secundară, poate trăi pe deplin omenesc, îşi poate desfăşura liber în acţiune toate însuşirile omenesti majore şi mărunte — el e însă în aşa fel încadrat în acţiune, încît parvine să acţioneze, să-şi manifeste personalitatea numai în situaţii de importanţă istorică. El ajunge astfel la o manifestare multilaterală şi deplină a personalităţii sale, dar totuşi numai în măsura în care această personalitate este legată de marile evenimente istorice. Otto Ludwig¹ scrie cu multă fineţe despre Rob Roy : „Acesta poate apărea cu atît mai important, cu cît nu-i urmărim viaţa pas cu pas, ci îl vedem numai în momente cînd e *important*, ne surprinde cu atotprezenţa lui, se arată întotdeauna numai în atitudinile cele mai interesante“.

Aceste observaţii conţin nu numai caracterizarea justă a modalităţii compoziţionale a lui Walter Scott, ci indică şi legi generale ale creaţiei artistice : modul de configurare a oamenilor de seamă. Tocmai în privinţa aceasta există deosebiri profunde între epopee şi roman. Caracterul atotnaţional al conţinuturilor principale ale epopeii, raportul dintre individ şi popor în epoca eroilor impun ca personalitatea cea mai de seamă să ocupe în epopee locul

¹ Otto Ludwig (1813—1865) — povestitor, dramaturg şi critic german, creator al stilului şi al expresiei „realism poetic“. A publicat studii teoretice îndeosebi asupra dramei.

central, în vreme ce în romanul istoric rămîne în mod necesar o figură secundară.

Totuși alegerea, remarcată de Otto Ludwig, a situației care să prilejuiască o apariție importantă acționează — *mutatis mutandis* — și în epopee. Lucrul acesta a fost observat cu justete și profunzime de către Hölderlin, în legătură cu Ahile. El spune: „S-a pus adesea cu uimire întrebarea de ce Homer, care a vrut totuși să cînte minia lui Ahile, aproape că nu-l face să apară deloc pe acesta etc... El n-a vrut să-l profaneze pe fiul zeiței în vîlmășagul de la Troia. Idealul nu trebuia să apară zilnic. Și Homer nu putea realmente să-l cînte cu mai multă strălucire și gingășie decît făcîndu-l să se retragă..., astfel încît fiecare pierdere a grecilor, începînd din ziua cînd cel unic lipsește din oaste, atrage atenția asupra superiorității sale față de toată fastuoasa mulțime de domni și slujitori, iar momentele rare, cînd poetul îl face să apară înaintea noastră, sînt puse cu atît mai mult în lumină prin absența sa.“

Nu este prea greu să ne dăm seama de momentele care ar determina vulgarizarea eroului. În orice tip de expunere narativă, care e nevoită inevitabil să intre în detaliile mărunte și chiar meschine de viață, eroul, dacă ar trebui să se afle neînterupt în prim plan, acționînd personal, ar fi coborît în chip necesar la nivelul general al vieții descrise. În acest caz, numai o stilizare forțată ar fi în măsură să realizeze distanțarea dorită și trebuitoare între el și celelalte personaje. Dar o asemenea stilizare e în contradicție cu esența epicii autentice care, *ca întreg*, caută să trezească întotdeauna impresia că reflectă viața așa cum arată în mod normal. Aceasta este una dintre multele însușiri fermecătoare, niciodată ofilite, ale epopeilor homerice, în vreme ce așa-numita epopee artistică, în care se utilizează aproape exclusiv mijloacele unei distanțări stilizate între erou și lumea înconjurătoare, recurgîndu-se la înălțarea artificială a figurii centrale, devine și prin aceea lipsită de viață și artificială sub aspect epic, reto-

rică și lirică. La Homer, un Ahile apare întotdeauna tot atît de firesc și modest omenеște ca oricare dintre celelalte personaje. Homer îl înalță mai presus de cei ce-l înconjoară prin mijloace autentic epice, care sînt, de aceea, și artistice și naturale : anume, prin imaginarea unor situații, în care importanța rezultă într-o anumită măsură „de la sine“, situații, în care efectul contrastant al absenței așază eroul, în chip firesc, „de la sine“, pe un pedestal.

Toate aceste funcțiuni general epice există și la Walter Scott. Dar, așa cum am văzut, relațiile dintre „individul de importanță istorică universală“, și lumea în care acesta acționează sînt în roman cu totul altele decît în epica antică. În romanul istoric, trăsăturile importante nu sînt pur și simplu aspectele supreme prin care se manifestă o lume a cărei stare rămîne în esență neschimbată în operă, ci, dimpotrivă, ascuțirea cea mai clară a tendințelor de evoluție socială, în timpul unei crize istorice. La aceasta se adaugă faptul că romanul istoric zugrăvește o lume mult mai diferențiată sub aspect social decît epopeea antică. Odată cu adîncirea scindării în clase și a contradicțiilor de clasă, rolul reprezentativ, sinteză a celor mai de seamă trăsături ale societății, jucat de „individul de importanță istorică universală“ capătă cu totul altă însemnătate.

Conflictele din epopeea antică sînt preponderent naționale. Marii adversari pe plan național, de exemplu Ahile și Hector, reprezintă stări sociale și, deci, și morale foarte asemănătoare, spațiul moral de joc al acțiunilor lor este aproximativ același, pentru fiecare dintre ei premisele omenеști ale faptelor celuilalt sînt relativ transparente etc. În privința tuturor acestora, lucrurile stau altfel în romanul istoric. Aici, „individul de importanță istorică universală“ reprezintă, și din unghi de vedere social, o *partidă*, este reprezentantul *uneia* dintre numeroasele clase și pături sociale aflate în luptă. Dacă totuși trebuie să-și îndeplinească funcția de culme care să încununeze o lume evocată literar, atunci este necesar ca el să concre-

tizeze, direct sau indirect — într-un mod foarte complicat, foarte puțin direct — și trăsăturile generale progresiste ale întregii societăți, ale întregii epoci. Aceste premise complicate ale clarității rolului său reprezentativ sînt înfrînchinate la Walter Scott prin acea amplă relatare a întâmplărilor anterioare, care anunță apariția lui și a cărei necesitate ar fi ea însăși suficientă pentru a face din el un personaj secundar al acțiunii, în sensul arătat mai înainte.

Așadar, precum cititorul a și dedus desigur din expunerea de pînă acum, nici aici nu e vorba de un ingenios truc tehnic al lui Walter Scott, ci de expresia artistică în compoziție a modului său istoric de a simți viața. Scriitorul ajunge la această modalitate compozițională deoarece venerează marile personalități istorice tocmai ca pe niște factori decisivi ai procesului istoric. Reînnoind într-un mod original vechile legi ale creației epice, el află pentru romanul istoric singurul mijloc posibil pentru a reflecta adecvat realitatea istorică, astfel încît figurile istorice importante să nu fie nici monumentalizate în felul romantic, nici coborîte la nivelul inferior al mărunțișurilor psihologice. Scott își umanizează deci eroii istorici, dar evită în această privință ceea ce Hegel numește psihologia de lachei, anume analiza amănunțită a măruntelor însușiri omenеști care nu au nimic a face cu misiunea istorică a oamenilor respectivi.

Această modalitate compozițională nu însemnează însă nicidecum că personajele istorice ale lui Scott nu ar fi individualizate pînă în cele mai mărunte însușiri omenеști ale lor. Ele nu sînt niciodată simpli reprezentanți ai unor curente istorice, idei etc. Marea artă a lui Scott constă tocmai în aceea că eroii săi istorici sînt individualizați în așa fel, încît anumite trăsături pur individuale, întru totul particulare ale caracterului lor sînt puse într-o concordanță foarte complicată, foarte vie cu vremea în care trăiesc, cu curentul pe care îl reprezintă și pe care se străduiesc să-l ducă la victorie. Scott înfățișează conco-

mitent necesitatea istorică a acestei individualități deosebite și rolul individual pe care tocmai ea îl joacă în istorie. Din această corelație specifică rezultă nu numai faptul că lupta se va sfârși cu o victorie sau cu o înfrângere, ci, în același timp, și caracterul istoric particular al victoriei sau al înfrângerii, valoarea sa istorică particulară, timbrul său de clasă.

De exemplu, felul cum sînt concentrate în caracterul Mariei Stuart toate trăsăturile care condamnă din capul locului la eșec lovitura de stat și fuga ei reprezintă una dintre cele mai mari realizări în domeniul zugrăvirii unui personaj din literatura universală. Umbra acestor însușiri se simte cu mult înainte ca Maria Stuart însăși să fie înfățișată cititorilor, și anume în alcătuirea, în felul de a acționa a grupării partizanilor ei, care pregătesc lovitura de stat. Felul de a acționa al eroinei face acest sentiment încă mai conștient, iar înfrângerea însăși nu este decît împlinirea unei așteptări nutrite de mult. Cu aceeași măiestrie, dar prin cu totul alte mijloace tehnice descrie Scott superioritatea și diplomația victorioasă a regelui francez Ludovic al XI-lea. La început, numai niște mici lupte preliminare ne dezvăluie conflictul social și omenesc dintre rege și anturajul său stăpînit în majoritate de sentimente feudal-cavalierești. Apoi, pentru întreaga acțiune de la mijlocul romanului, regele părăsește scena. Cu șiretenie, el i-a încredințat lui Quentin Durward, eroul principal, cavaler corect, o misiune primejdioasă, ba chiar imposibil de îndeplinit. Și abia la sfîrșit regele se arată din nou, într-o situație aparent absolut disperată, ca prizonier în tabăra ducelui de Burgundia, ins cu mentalitate feudal-cavalierească, aventuros și neghiob în ale politicii, unde numai prin rațiuni și viclenie obține asemenea avantaje, încît victoria istorică definitivă a principiului, al cărui purtător este, devine efectiv pe deplin clară pentru cititor, în ciuda sfîrșitului nedecis din roman. Aceste interacțiuni

complicate și totuși limpezi între reprezentanții diferitelor clase, între pătura „de sus” și cea „de jos” a societății, creează acea incomparabilă atmosferă istorică autentică din toate romanele lui Scott, prin care acesta reînvie o perioadă nu numai sub aspectul istorico-social al conținutului, ci și sub acela omenesc-sentimental, cu un parfum și un timbru deosebit.

Autenticitatea și capacitatea de a retrăi atmosfera istorică se bazează la Scott pe spiritul popular al artei sale. În cursul decadenței literare și culturale, acest spirit popular avea să fie ignorat din ce în ce mai mult. Chiar și Taine afirmă într-un mod cu totul greșit că arta lui Scott propagă concepții feudale. Falsa teorie a lui Taine a fost preluată pe de-a-ntregul și dezvoltată de sociologia vulgară, cu singura deosebire că Scott a fost interpretat acum nu ca un scriitor al lumii feudale, ci al comercianților și colonizatorilor englezi, al imperialismului englez din vremea sa.

„Teoriile” de acest fel asupra romanului istoric — constituite cu scopul de a se ridica un zid chinezesc între trecutul clasic și prezent, de a se nega în sens trotskist caracterul socialist al culturii noastre actuale — nu văd în Walter Scott altceva decât un cîntăreț al comercianților colonizatori.

Adevărul este tocmai contrariul. Iar faptul acesta a fost recunoscut cu limezime de contemporanii și de succesorii de seamă ai lui Walter Scott. Pe bună dreptate. George Sand a spus despre el : „Este scriitorul țaranului, al soldatului, al celui pus în afara legii, al meșteșugarului”. Căci, așa cum am văzut, Scott configurează marile transformări istorice ca transformări ale vieții poporului. Punctul său de plecare este constituit întotdeauna de zugrăvirea modului în care schimbările importante influențează viața cotidiană a poporului, de înfățișarea schimbărilor materiale și sufletești determinate de acestea aici, unde oamenii, necunoscînd cauzele schimbărilor, reacționează la ele nemijlocit și vehement. Pe această bază, scriitorul

descrie curente ideologice, politice și morale complicate, care iau ființă în mod necesar pe tărîmul unor asemenea schimbări. Spiritul popular al artei lui Scott nu constă deci în aceea că el configurează exclusiv viața claselor oprite și exploatate. Aceasta ar fi o înțelegere îngustă a spiritului popular. Ca orice mare scriitor situat pe poziții populare, Walter Scott este preocupat de configurarea vieții naționale în ansamblu, cu complicata ei interacțiune între pătura „de sus” și cea „de jos”; tendința foarte energică în sensul spiritului popular se exprimă la Scott în aceea că el vede în pătura „de jos” baza materială și temeiul care explică literar configurarea a ceea ce se petrece „sus”.

Astfel, în *Ivanhoe* Scott configurează problema centrală a Angliei medievale, anume conflictul dintre saxoni și normanzi. Scriitorul arată foarte clar că acest conflict are loc înainte de toate între șerbii saxoni și seniorii feudali normanzi. Dar, în conformitate cu adevărul istoric, Scott nu se mărginește la relevarea acestei opoziții. El știe că o parte din nobilimea saxonă, chiar dacă strîmtoară materialicește și deposedată de puterea sa politică, își păstrează mai departe privilegiile nobiliare și că tocmai aici rezidă centrul ideologic și politic al rezistenței naționale a saxonilor împotriva normanzilor. Dar, ca mare evocator al vieții istorice a poporului, Scott vede și configurează cu remarcabilă plasticitate faptul că o parte considerabilă a nobilimii saxone se scufundă în apatie și inactivitate, că o altă parte nu așteaptă decît prilejul de a încheia un compromis cu aripa mai moderată a nobilimii normande, al cărei reprezentant este regele Richard Inimă de Leu. Belinski spune pe bună dreptate că eroul romanului, *Ivanhoe*, tot un reprezentant din nobilime al acestui compromis, este umbrat de personajele secundare, dar această problemă privind forma romanului istoric are un foarte clar conținut istorico-politic, popular. Căci printre personajele care-l umbresc pe *Ivanhoe* se numără desigur și tatăl său, viteazul și asceticul nobil saxon *Cedric*, dar

mai ales șerbii acestuia, Gurth și Wamba, precum și, în primul rînd, conducătorul rezistenței armate împotriva stăpînirii normande, legendarul erou popular Robin Hood. Interacțiunea dintre pătura „de sus” și cea „de jos”, al căror ansamblu constituie totalitatea vieții poporului, se vedește în aceea că, dacă tendințele istorice capătă în principal o expresie mai clară și mai generală „sus”, adevărul eroism al luptătorilor ce întruchipează contradicțiile istorice se află preponderent, cu puține excepții, „jos”.

În același fel este configurată imaginea vieții poporului și în celelalte romane. Ce-i drept, în *Waverley*, eroul tragic, care sfîrșește pe eșafod din pricina devotamentului său față de dinastia Stuart, este Vich Jan Vohr. Dar adevărul eroism, zguduitoare omenesc, neșovăielnic, nu-l găsim la acest personaj aventuros, totuși ambiguu, ci la partizanii săi din clanul scoțian. Momentul cînd, în cursul judecății ce-l condamnă la moarte pe Vich Jan Vohr și pe tovarășul său de clan Evan Dhu, acesta din urmă, pe care judecătorii ar fi fost dispuși să-l grațieze, face propunerea să fie executat el și alți cîțiva tovarăși de clan, în schimbul eliberării căpeteniei, este una dintre cele mai strălucite imagini ale eroismului modest și lipsit de grandilocvență.

Asemenea trăsături scot clar în evidență la Walter Scott unitatea dintre spiritul său popular și profunda sa înțelegere pentru autenticitatea istorică. Pentru el, autenticitatea istorică rezidă în caracterul particular, condiționat de epocă, al vieții sufletești, al moralei, al eroismului, al capacității de sacrificiu, al statorniciei etc. Acest lucru este foarte important în ceea ce privește autenticitatea istorică la Walter Scott, aici se află meritul său nepieritor, deschizător de drumuri în istoria literaturii — și nu în așa-numita și mult discutată „culoare locală” a descrierilor, care nu e altceva decît unul dintre numeroasele mijloace artistice auxiliare pentru configurarea esențialului și care, singură, n-ar fi niciodată în stare să reinvie spi-

ritul unei epoci. Scott face ca atât marile calități omenesti, cât și viciile și limitele eroilor săi să crească din solul existenței istorice, configurat cu claritate. El ne familiarizează cu particularitățile istorice deosebite ale vieții sufletești dintr-o epocă nu prin analiza, nu prin explicarea psihologică a reprezentărilor eroilor, ci prin tabloul vast al existenței lor, prin indicarea modului în care ideile, sentimentele, modurile de a acționa cresc din solul acestei existențe.

Faptul acesta se realizează întotdeauna cu măiestrie în cursul unei acțiuni interesante. Astfel, Waverley îi cunoaște pentru prima dată pe oamenii din clan cu prilejul unor tratative duse de clan cu un moșier scoțian în legătură cu un furt de vite. El îi înțelege pe oameni tot atât de puțin ca și cititorul. Ulterior, trăiește o perioadă mai îndelungată în mijlocul clanului, cunoaște amănunțit viața cotidiană a oamenilor din clan, obiceiurile lor, bucuriile și suferințele lor. Când, apoi, clanul și, împreună cu el, Waverley pornesc la război, eroul și, odată cu acesta, cititorul sînt familiarizați cu existența și conștiința particulară a acestor oameni ce trăiesc încă într-o mentalitate gentilică. Mai târziu, când, în prima bătălie împotriva trupelor regale, Waverley vrea să salveze un soldat englez rănit, originar de pe moșia lui, oamenii din clan protestează la început împotriva ajutorului dat unui inamic. Abia cînd înțeleg că englezul rănit aparține „clanului” lui Waverley, ei îl ajută pe acesta și-i arată cinstirea datorată unei căpetenii pline de grijă. Impresia captivantă produsă de eroismul lui Evan Dhu se poate obține abia pe baza unei asemenea prezentări ample a existenței și a acțiunilor ce pun în lumină particularitățile materiale și morale ale vieții de clan. Într-un mod cu totul similar sînt reînviolate la Scott și alte forme ale eroismului din epoci trecute, ca de exemplu eroismul puritanilor etc.

Marele obiectiv artistic urmărit de Walter Scott în configurarea crizelor istorice din viața poporului este înfățișarea *măreției omului*, pe care zguduirea întregii vieți a poporului o scoate la iveală la reprezentanții de seamă ai acestuia. Este cert că această tendință a apărut în literatură — conștient sau inconștient — datorită revoluției franceze. O găsim — firește, foarte izolat — și în perioada pregătitoare imediat anterioară. Sub aspectul cel mai important, în chipul lui Klärchen din *Egmont* de Goethe. Dar eroismul, chemat, ce-i drept, la viață, în drama lui Goethe, de revoluția din Țările de Jos, își are totuși soriginea directă în dragostea lui Klärchen pentru Egmont. După revoluția franceză, Goethe însuși află o expresie eroică încă mai pur omenească pentru această tendință creatoare, în figura personajului său Dorothea. Însușirile personajului, constând în modestie și vigoare, hotărîre și eroism, sînt consecințe ale evenimentelor revoluției franceze, ale destinului ce-i lovește, datorită acestor evenimente, pe cei din imediata sa apropiere. Marea artă epică a lui Goethe se vădește în aceea că scriitorul descrie eroismul Dorotheei în total acord cu caracterul ei modest și simplu, ca pe ceva care a mocrnit întotdeauna în ea ca o potență și care a fost chemat la viață prin marile evenimente ale vremii, dar și ca pe ceva care nu aduce cu sine o schimbare definitivă a vieții și a psihologiei sale. După ce necesitatea obiectivă a modului eroic de acțiune a trecut, Dorothea se reîntoarce la viața ei obișnuită.

Este un lucru absolut secundar dacă Walter Scott a cunoscut în genere această operă a lui Goethe, sau cît de bine a cunoscut-o : fără îndoială, el continuă și duce mai departe istoricește această tendință a lui Goethe. Toate romanele sale sînt pline de asemenea destine, de aprinderea unui eroism grandios și totuși simplu la fii modești, aparent mediocri ai poporului. Dezvoltarea tendinței existente la Goethe constă în primul rînd în aceea că Walter Scott relevă cu mult mai mare vigoare decît Goethe ca-

racterul istoric al eroismului, particularitatea istorică a măreției omenești ce se dezvăluie în acesta. Goethe trasează cu o autenticitate extremă contururile generale ale mișcărilor populare, atât din timpul revoluției din Țările de Jos, cât și din acela al revoluției franceze. Totuși, în vreme ce personajele secundare din *Egmont* vădesc trăsături istorice foarte pregnante, în vreme ce și Klärchen, cu toate manifestările sale de importanță vitală determinate de dragostea ei idilică pentru Egmont, rămîne o fiică a clasei sale și a poporului său, avîntul ei eroic este lipsit totuși de un caracter istoric decis și accentuat. Acest avînt eroic este autentic și adevărat, căci scoate în evidență măreția omenească în circumstanțele modeste date, derivă organic din psihologia lui Klärchen, dar particularitatea lui nu este caracterizată istoricește. Aceeași remarcă se aplică și caracterizării Dorotheei. Scriitorul nu folosește trăsături social-istorice specifice la nici unul dintre aceste personaje, pentru a le zugrăvi obiectiv avîntul eroic. În ambele cazuri, Goethe prezintă aceste trăsături în prim-planul acțiunii la început (pentru Dorothea, și ulterior). Ele slujesc totuși numai ca un cadru al avîntului eroic și nu-i dau acestuia un colorit istoric.

Altfel stau lucrurile la Walter Scott. Năzuința aceasta se vede cel mai limpede în *The Heart of Midlothian* (*Temnița din Edinburg*). În acest roman, Scott a creat cel mai de seamă dintre personajele sale feminine sub chipul lui Jeanie Deans, fata unor țărani puritani. Evenimentele o pun pe această fiică a unui soldat radical din armata lui Cromwell în fața unei dileme îngrozitoare. Sora ei e învinovățită de pruncucidere; după legile inumane ale acelor vremuri, pentru a fi osîndit la moarte este suficient faptul de a-și fi tăinuit sarcina. Acest lucru fusese însă nevoită să-l facă, dar pruncul nu și-l ucisese. Jeanie ar putea să-și salveze sora printr-un sperjur. Dar, în ciuda dragostei sale fierbinți pentru sora ei, în ciuda infinitei compasiuni pentru soarta acesteia, în sufletul ei învinge

conștiința puritană, și fata spune adevărul. Sora ei e osîndită la moarte. Acum, fata aceasta de țaran, fără cultură, necunoscătoare în ale lumii, lipsită de bani pleacă pe jos la Londra, ca să obțină de la rege grațierea surorii ei. Relatarea acestor zbuciume sufletești și a acestei lupte pentru salvarea surorii dă la iveală trăsăturile omenesci bogate și modest-eroice ale unui om realmente de seamă. Totodată, însă, Scott realizează un portret al eroinei sale, în care nu pălesc nici o clipă trăsăturile îngust-puritane, de țarancă scoțiană; mai mult chiar, respectivele trăsături reliefează neconținut caracterul specific al eroismului naiv și grandios al acestui personaj din popor.

După reușita intervenției sale, Jeanie Deans se întoarce la traiul ei obișnuit și niciodată nu mai urmează în viața ei un avînt care să trădeze existența unei forțe morale excepționale. Scott configurează această ultimă etapă cu o amănunțime cam exagerată, cam filistină, în vreme ce Goethe, preocupat de frumusețea desenului, de perfecțiunea clasică, se mulțumește să sugereze că viața eroică a Dorotheei a luat sfîrșit și că pentru ea începe scufundarea în modestia cotidiană.

În ambele cazuri e vorba de o necesitate a formei epice. Dar în ambele cazuri, această necesitate formală exprimă un adînc adevăr omenesc-istoric. La acești doi mari scriitori avem a face cu dezvăluirea în imagini artistice a acelor uriașe potențe eroice omenesci, care există neîntrerupt în popor și care apar, „brusc” și cu uriașă vigoare, la suprafață cu orice mare prilej, la orice zguduire profundă a vieții sociale sau chiar a celei personale, mai apropiate. Măreția perioadelor de criză ale umanității se bizuie în mare măsură pe faptul că în popor mocnesc mereu și pretutindeni asemenea forțe ascunse, că acestea nu au nevoie, pentru a ieși la iveală, decît de un prilej care să le declanșeze. Necesitatea epică a rescufundării în obișnuit a unor asemenea personaje după îndeplinirea misiunii lor eroice subliniază tocmai generalitatea acestui fenomen.

Goethe și Walter Scott n-au vrut să înfățișeze în Dorothea, respectiv în Jeanie Deans niște oameni excepționali, niște ființe cu o înzestrare eminentă, care se ridică din popor ca să devină conducători ai unor mișcări populare (Scott zugrăvește astfel de chipuri în Robin Hood și Rob Roy). Dimpotrivă, ei au intenționat să arate că posibilitățile unui asemenea avînt omenesc, ale unui asemenea eroism există din belșug în masele populare, că infinit de mulți oameni din popor își trăiesc viața pînă la sfîrșit în liniște, fără nici un avînt, fiindcă nu s-a ivit pentru ei nici un prilej care să provoace încordarea maximă a forțelor lor. Revoluțiile sînt perioade mari pentru omenire tocmai pentru că în timpul lor și datorită lor se produc în masă astfel de rapide mișcări ascensionale ale capacităților omenești.

Scott reinvie istoria prin acest mod de configurare omenesc-istorică. Așa cum s-a arătat, el înfățișează istoria ca pe o serie de mari crize. Configurarea evoluției istorice, în primul rînd a aceleia din Anglia și Scoția, constă la el într-un șir neîntrerupt de asemenea crize revoluționare. Cînd Scott, în tendința sa principală, care-i străbate toate romanele și face din ele, într-un anume sens, un fel de ciclu, înfățișează și apără progresul, acest progres rămîne totuși neconținut la el un proces plin de contradicții, un proces a cărui forță motrice și a cărui bază materială rezidă în contradicția vie a forțelor istorice aflate în luptă, în opoziția dintre clase și dintre națiuni.

Scott aprobă acest progres. El e un patriot, e mîndru de evoluția poporului său. Faptul acesta este neapărat necesar pentru crearea unui adevărat roman istoric, care să ne apropie și să ne facă să retrăim trecutul în adevărul și realitatea lui. Configurarea istoriei este imposibilă fără o raportare vie la actualitate. Dar, pentru adevărata și marea artă istorică, această raportare nu constă în aluzii la evenimente contemporane — ca acelea pe care le-a batjocorit fără cruțare Pușkin la imitatorii incapabili

ai lui Walter Scott —, ci în reînvierea trecutului ca o preistorie a actualității, în reînvierea literară a acelor forțe istorice, sociale și omenești, care în cursul unei lungi evoluții au dat vieții noastre de astăzi forma pe care o are, pe care o trăim noi înșine. Hegel spune : „Ceea ce e istoric ne aparține... numai atunci când putem considera prezentul în genere ca pe o consecință a acelor evenimente, în al căror lanț caracterele sau faptele descrise constituie o verigă esențială... Căci arta nu există pentru micul cerc închis al câtorva oameni, îndeosebi oameni cultivați, ci pentru națiune în întregul ei. Ceea ce este însă valabil în genere pentru opera de artă își găsește aplicare și în ceea ce privește latura exterioară a realității istorice descrise. Și ea trebuie să ne fie clară și inteligibilă, chiar dacă nu avem o cultură vastă, nouă, celor ce aparținem de asemenea timpului nostru și poporului nostru, astfel încît să ne poată deveni familiară și să nu fim obligați să stăm în fața ei ca în fața unei lumi străine și ininteligibile.”

Premisa acestei relații vii cu trecutul este la Scott patriotismul său. Dar numai sociologii vulgari pot vedea în acest patriotism glorificarea comercianților exploataitori. Goethe a înțeles infinit mai adînc și mai adevărat această atitudine a lui Scott față de istoria Angliei. Într-o convorbire cu Eckermann, el ajunge să vorbească despre *Rob Roy*. Într-un mod interesant și semnificativ pentru „echivalentul social” al lui Scott, despre un roman, al cărui personaj principal este un erou al poporului scoțian, un amestec original de rebel, hoț de vite și contrabandist. Goethe spune despre acest roman : „Aici totul este, firește, mare, material, conținut, acțiune... Se vede însă ceea ce este istoria Angliei și ce însemnează ca o asemenea moștenire să revină unui scriitor vrednic.” Goethe resimte așadar limpede de ce istoria Angliei îl umple de mindrie pe Walter Scott : pe de o parte este vorba, desigur, de creșterea treptată a puterii și a măreției naționale, pe care Scott

vrea s-o ilustreze în continuitatea ei asigurată prin „calea de mijloc“, dar, pe de altă parte și în strânsă legătură cu aceasta, de crizele creșterii, de extremele a căror luptă a avut drept rezultat final această „cale de mijloc“ și care n-ar putea fi înlăturate niciodată din tabloul caracterului măreției naționale, decît cu consecința excluderii întregii sale măreții, a bogăției, a conținutului acesteia.

Scott vede și descrie calea complicată și încilcită care a dus la măreția națională a Angliei, la cristalizarea caracterului național. Firește, ca membru lucid și conservator al micii nobilimi, el aprobă rezultatul, se situează pe poziția necesității acestui rezultat. Dar, prin aceasta, concepția lui literară asupra lumii nu e nicidecum epuizată. Scott vede și nesfîrșitul cîmp de ruine al unor existențe nimicite, al unor străduințe omenești eroice zdrobite sau irosite, al unor formațiuni sociale ruinate etc., care au fost premisele necesare ale rezultatului final.

Aici rezidă fără îndoială o anumită contradicție între complexul nemijlocit politic al concepțiilor lui Scott și concepția sa literară asupra lumii. Ca ațiți mari realiști, ca Balzac, ca Tolstoi, el a devenit un mare realist în pofida propriilor sale concepții politico-sociale. Și la el se poate constata „victoria realismului“, după expresia lui Engels, asupra concepțiilor sale personale, politico-sociale. Membru al micii nobilimi scoțiene, sir Walter Scott aprobă fără șovăire, cu o gândire lucidă, evoluția. Scriitorul Scott, dimpotrivă, creează cu sentimentul poetului latin Lucanus : „*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*“.

¹ Versul este desprins din poemul *Pharsalia (Bellum civile)* (I, 128), în care Marcus Annaeus Lucanus (39—65) relatează în ordine strict cronologică și pe un ton sentențios episoadele războiului dintre Cezar și Pompei. Partizan al lui Pompei, Marcus Porcius Cato (95—46 î.e.n.) s-a sinucis, după lupta de la Pharsalia, străpungîndu-se cu spada, la Utica, de unde cognomenul său de Uticensis. Cu sens de maximă, versul se aplică celui ce rămîne devotat unei cauze drepte, chiar dacă pierdute.

Ar fi totuși greșit să înțelegem această contradicție în sens prea categoric și fără atenuări, anume să vedem în aprobarea lucidă a realității engleze, a „căii de mijloc” urmate de evoluția Angliei, ceva exclusiv negativ, ceva ce n-ar fi avut alt efect decît să stînjenească dezvoltarea marii arte a lui Scott, ca autor de romane istorice. Dimpotrivă, trebuie să vedem că marea artă a romancierului istoric a rezultat tocmai din interacțiunea, tocmai din întrepătrunderea dialectică a celor două laturi ale personalității lui Scott. Tocmai datorită acestui caracter al său, Scott n-a devenit un romantic, un adorator sau un elegiac al timpurilor trecute. Tocmai prin aceasta a putut să configureze cu obiectivitate dezagregarea vechilor formațiuni sociale, cu toată simpatia omenească, cu toată capacitatea sa de a retrăi cu sensibilitate artistică însușirile grandioase și eroice existente la acele formațiuni. Obiectiv, într-un sens istoric și artistic major : scriitorul a văzut totodată și însușirile lor eminente, și necesitatea istorică a pieirii lor.

Această obiectivitate este însă calitatea care ridică la un nivel înalt adevărata poezie a trecutului. Am văzut că în tabloul istoric realizat de Walter Scott reprezentanții oficiali ai vechilor clase dominante nu joacă nicidecum rolul principal, ceea ce infirmă pe de-a-ntregul opinia criticilor de mai târziu, care au denaturat lucrurile. Dacă facem abstracție de „eroii de mijloc”, oameni corecți care pot fi numiți eroi pozitivi numai într-un sens foarte condiționat, printre personajele din aristocrație ale romanelor lui Scott se află relativ foarte puține chipuri conturate în trăsături pozitive. Dimpotrivă, scriitorul evidențiază foarte adesea umoristic, satiric sau tragic slăbiciunile și decăderea umană și morală a păturilor de sus. Pretendentul din *Waverley*, Maria Stuart din *The Abbot* (*Abatele*) chiar și principele moștenitor din *The Fair Maid of Perth* (*Frumoasa din Perth*) vădesc, ce-i drept, însușiri omenești cuceritoare, plăcute, dar linia principală a portretului tinde să pună în lumină incapacitatea lor de a-și înde-

plini misiunea istorică. În acest caz, poezia obiectivității istorice a lui Scott constă în aceea că retrăim motivele sociale obiectiv-istorice ale acestei incapacități personale din chiar atmosfera întregului, fără vreo analiză pedantă. În afară de aceasta, Scott configurează printr-o serie întreagă de personaje laturile brutale oribile ale stăpînirii aristocratice (de ex., cavalerul templier din *Waverley* etc.), precum și incapacitatea, care a și devenit comică, a nobilimii de curte, mereu mai rupte de viața națională, de a trăi problemele epocii. Puținele personaje pozitive sînt făcute pozitive mai ales pe linia modestei îndepliniri a datoriei, a comportării de *gentleman*. Numai cîțiva mari reprezentanți ai progresului istoric, ca, de exemplu, indeosebi Ludovic al XI-lea, sînt portretizați cu o monumentalitate istorică.

În cele mai multe cazuri, în care personaje nobiliare joacă un rol pe deplin sau parțial pozitiv, faptul se datorește solidarității lor cu poporul, firește, mai ales pe baza unor relații de viață, sau cel puțin a unor relații patriarhale ce n-au pierit pe de-a-ntregul (de ex., ducele de Argyle din *The Heart of Midlothian*). Viața cu adevărat vie a realității istorice este constituită la Scott de viața poporului. Ca membru al micii nobilimi engleze, încă strîns legate de burghezie prin modul de viață tradițional și individual, Scott nutrește o profundă simpatie pentru dirza conștiință de sine a tîrgovețului anglo-scoțian medieval, a țaranului independent și liber. El realizează o frumoasă imagine a curajului și a conștiinței de sine burgheze medievale indeosebi în figura lui Henric Gow (*The Fair Maid of Perth*). Ca luptător, Henric Gow este cel puțin egal cu orice cavaler, dar el respinge cu mindrie oferta ducelui Douglas de a-l face cavaler, e burghez și vrea să trăiască și să moară ca burghez liber.

În toată opera lui Scott aflăm scene și chipuri minunate din viața țaranilor șerbi și liberi, din destinele unor proscriși de societate, ale unor contrabandiști, briganzi, soldați mer-

cenari, dezertori etc. În principal, poezia evocării vieții din trecut rezidă însă în neuitatul tablou al resorturilor societății gentile, al clanului scoțian. Aici, chiar prin material și temă, sînt descrise elemente atît de viguroase din perioada eroică a omenirii, încît, prin punctele lor culminante, romanele lui Scott se apropie de-a dreptul de epopeea antică. Scott este un descoperitor al acestui trecut de mult apus, pe care îl reînvie cu mare forță. Ce-i drept, secolul al XVIII-lea a cunoscut și el și a gustat poezia stărilor primitive. Și e fără îndoială că intuirea incipientă a acestei perioade a copilăriei umanității s-a datorat valului de entuziasm pentru Homer, respingerii lui Virgiliu ca model, prin Homer. Gînditori de seamă ca Ferguson¹ au văzut chiar o înrudire între eroii lui Homer și indienii din America. Dar această admirație a rămas totuși abstractă, sentimental-moralizatoare. Abia Scott a reînviat realmente perioada respectivă, introducîndu-ne în viața de fiecare zi a clanului, înfățișîndu-ne plastic de pe această bază reală atît măreția omenească extraordinară, nemaiațînsă mai tîrziu a acestor stări primitive, ca și necesitatea interioară a pieirii ei tragice.

Scott a devenit marele poet al timpurilor trecute, evocatorul în spirit cu adevărat popular al istoriei tocmai prin aceasta, prin reînvierea acelor principii practice obiective, care se află realmente la baza poeziei vieții poporului și a istoriei. Heine a sesizat cu claritate această particularitate a poeziei scoțiene și a văzut și că forța ei stă tocmai în descrierea vieții poporului, în faptul că marile evenimente oficiale și marile personalități istorice nu sînt situate în centru. El spune: „Romanele lui Walter Scott redau uneori spiritul istoriei Angliei mult mai exact decît Hume“. Istoricii de seamă și filozofii istoriei din această perioadă, Thierry și Hegel, năzuiesc spre aceeași concepție asupra istoriei. Dar la ei, aceasta rămîne o cerință, expri-

¹ *Adam Ferguson* (1723—1816) — filozof, moralist și istoric scoțian, unul dintre întemeietorii sociologiei.

marea teoretică a unei necesități. Căci în teorie și în istoriografie, numai materialismul istoric poate să scoată la iveală în termeni abstracți această bază a istoriei, să reconstituie realmente perioada copilăriei umanității. Ceea ce însă la Morgan¹, Marx și Engels este relevat și demonstrat cu claritate teoretică și istorică, la Scott devine acea poezie plină de plasticitate care palpită în cele mai bune romane istorice ale sale. De aceea, Heine are perfectă dreptate, atunci când scoate în evidență acea latură a operei lui Walter Scott, care constă în spiritul ei popular : „Ciudat capriciu al poporului ! El își cere istoria din mîna poetului și nu din aceea a istoricului. El cere nu relatarea exactă a faptelor nude, ci faptele înseși, retopite în poezia originară din care au luat ființă.“

Repetăm : această poezie este obiectiv legată de necesitatea pieirii societății gentilice. În diversele romane ale lui Scott rețrăim etapele acestei pieiri în marea ei concrete și diversitate. Scott n-a vrut să facă din romanele sale un ciclu închegat, în sensul pedant al ciclului *Die Ahnen* (*Străbunii*) de Gustav Freytag². Dar marea conexiune istorică, necesitatea necruțătoare a tragediei clanului se reliefează extrem de plastic tocmai în legătură cu destinul clanurilor, din chiar faptul că destinele lor rezultă din interacțiunea vie dintre ele și mediul social-istoric. Ele nu sînt înfățișate niciodată independent, izolate, ci în contextul unei crize a vieții poporului scoțian sau anglo-scoțian. Lanțul acestor crize se întinde de la cele dintîi lupte mari purtate de burghezia scoțiană, în curs de formare, cu nobilimea și de la încercarea regalității de

¹ Lewis Henry Morgan (1818—1881) — etnograf și arheolog, istoric american, care a studiat cu rezultate remarcabile societatea primitivă. Așa cum a arătat Engels, care a folosit unele dintre concluziile cercetărilor sale, Morgan s-a apropiat, independent de Marx, de concepția materialistă a istoriei.

² Gustav Freytag (1816—1895) — prozator german. În ciclul *Străbunii*, el descrie destinul unei familii germane, începînd cu secolul al IV-lea și încheind cu revoluția de la 1848.

a folosi aceste lupte pentru consolidarea puterii centrale (*The Fair Maid of Perth* — sfîrșitul secolului al XIV-lea), pînă la cele din urmă tentative ale Stuartilor de a întoarce înapoi roata istoriei și de a reinstaura absolutismul învechit în Anglia care a și înaintat mult pe drumul capitalismului (*Rob Roy* — sfîrșitul secolului al XVIII-lea).

În aceste împrejurări istorice, clanurile sînt inevitabil întotdeauna partea de care se profită, care e înșelată, mințită. Tocmai însușirile lor eroice, care își au sorgintea în primitivitatea existenței lor sociale, fac din ele o jucărie în mîna reprezentanților mult mai răi ca oameni ai forțelor conducătoare din fiecare etapă a civilizației. Scott zugrăvește plastic ceea ce Engels arată în mod științific, anume că civilizația înfăptuiește lucruri cărora vechea societate gentilică nu le putea face față. El descrie îndeosebi contrastul pe care Engels îl pune în lumină, atunci cînd analizează acest eșec necesar al societății gentilice față de civilizație, în ceea ce privește omenescul: „Dar ca le-a înfăptuit, punînd în mișcare cele mai murdare impulsuri și pasiuni ale omului, și le-a dezvoltat pe seama tuturor celorlalte aptitudini ale ei“.

Încă din sinul luptelor de clasă ale epocii feudale, tendința incipientă spre monarhie absolută face fără menajamente uz de măruntele vrajbe dintre clanuri, pentru a le determina să se sfișie între ele. Nimicirea reciprocă a tuturor bărbaților capabili să poarte armele din două clanuri, nimicire care constituie acțiunea celui dintîi dintre romanele citate aici, este desigur, în această formă crasă, un caz excepțional, din care marea artă a lui Scott extrage tipicul. Dar Scott poate face aceasta numai pentru că incapacitatea clanurilor de a-și apăra interesele comune împotriva nobilimii sau a burgheziei se vedește sub aspect spontan, izolat, episodic, iar fărîmițarea tuturor energiilor lor în mîrginirea locală a unor lupte mărunte derivă în mod necesar din baza existenței de clan. Garda personală

a regelui francez Ludovic al XI-lea se și compune din membri ai vechilor clanuri răzlețiți — mai mult sau mai puțin involuntar — care se bizuie numai pe ei înșiși (*Quentin Durward*). Partizile din viitoarele războaie civile, parlamentul și Stuarții îi folosesc de pe acum în masă și fără menajamente pe vitejii, devotații luptători din clanuri, din care fac carne de tun pentru scopuri politice cu totul străine clanurilor (*A Legend of Montrose — O legendă despre Montrose —, Waverley, Rob Roy*).

Odată cu reprimarea răscoalei din 1745 — care este descrisă în *Waverley* — începe, spune Engels, adevărata dispariție a societății gentilice din Scoția. Citeva decenii mai târziu (*Rob Roy*), aflăm clanurile în plină disoluție economică. Un personaj din acest roman, Jarvie, istețul negustor și guvernator al orașului Glasgow, vede limpede că lupta deznădăjduită, lipsită de perspective dusă de clanuri în interesul Stuarților a devenit pentru ele o necesitate economică. Clanurile nu se mai pot menține pe baza economiei lor primitive. Au o suprapopulație mereu sub arme, instruită în lupte, cu care nu mai pot face nimic în mod normal, care e constrânsă să se constituie în bande de briganzi și pentru care singura cale de ieșire din situația ei deznădăjduită este răscoala. Prin aceasta se și dezvăluie aici tendința disoluției. Tendința declasării incipiente, care în tabloul clanului din *Waverley* lipsea.

Trebuie să admirăm din nou configurarea extraordinară de realistă a istoriei, prin care aceste noi elemente ale transformării economico-sociale sînt transpuse de Scott în destine omenești, în psihologia modificată a personajelor. Spiritul său popular autentic se vedește în aceea că, pe de o parte, el reliefează energic, cu un realism necruțător, aceste trăsături de declasare, îndeosebi în modul romantic-aventuros de a acționa al lui Rob Roy însuși, care se detașează istoricește foarte pregnant prin aceasta de simplitatea primitivă a conducătorilor de clan din perioadele anterioare, iar, pe de altă parte, descrie totuși această

decădere a clanului în tot adevăratul ei eroism popular : cu toate tendințele de declasare, chipul lui Rob Roy cuprinde în sine și vechile însușiri omenești mărețe ale eroilor de altădată din clan. Decăderea societății gentilice este la Scott o tragedie eroică, nu un proces jalnic.

Walter Scott devine un mare poet al istoriei, deoarece are un simț mai profund, mai autentic și mai diferențiat pentru necesitatea istorică decât oricare alt scriitor dinaintea sa. În romanele sale, necesitatea istorică este extrem de necrutătoare. Dar ea nu este o fatalitate aflată în afara oamenilor, ci constă în interacțiunea complicată a unor circumstanțe istorice concrete, în procesul de transformare al acestora, în înrîurirea reciprocă dintre ele și oameni concreți care, crescuți în aceste circumstanțe, influențați foarte felurit de ele, acționează individual corespunzător pasiunilor lor personale. Așadar, în zugrăvirea personajelor necesitatea istorică este întotdeauna o rezultată și nu o premisă, ea constituie întruchiparea artistică a atmosferei tragice din perioada respectivă și nu obiectul reflecțiilor scriitorului.

Firește, aceasta nu înseamnă că personajele lui Walter Scott nu ar reflecta asupra țelurilor și misiunilor lor. Avem însă a face cu reflecțiile unor oameni ce acționează sub imboldul unor circumstanțe concrete. Iar atmosfera necesității istorice rezultă tocmai din dialectica, zugrăvită cu foarte multă finețe, dintre puțința și neputința de a înțelege just lucrurile, în circumstanțele istorice concrete. În *A Legend of Montrose*, Scott configurează un episod scoțian din marea revoluție engleză. Atît armata parlamentului, cît și regalistii încearcă să cîștige de partea lor clanurile războinice. În această tentativă, instrumentele lor sînt cele două mari căpetenii, Argyle și Montrose. Este extrem de interesant că în situația dată există o căpetenie mai mărunță din clan, care-și dă perfect de limpede seama că pînă la urmă alianța atît cu regele, cît și cu parlamentul înseamnă în mod necesar pînă la urmă propria pieire.

Datorită devotamentului său de membru al clanului față de marii conducători, înțelegerea sa este însă condamnată din capul locului la neputință. Războiul dintre Argyle și Montrose începe.

Totuși, aceeași necesitate lăuntrică, favorabilă aici planurilor lui Montrose, trasează realizării acestor planuri limite înguste, pe măsura clanului. Montrose l-a bătut pe inamic și s-ar putea întoarce acum împotriva dușmanilor englezi conduși de rege ; o campanie militară purtată cu forțe proaspete ar putea chiar să determine în Anglia o răsturnare. Dar așa ceva este, sub aspect obiectiv, imposibil. Cu o armată constituită din membrii unui clan nu se poate purta decât un război de clan scoțian. Adepții lui Montrose se aruncă în foc pentru el, dar convingerea lor că adevăratul dușman nu este parlamentul, ci grupul de clanuri vrăjmașe aflate sub comanda lui Argyle, nu poate fi clătinată prin nici un fel de argumente, nu se pleacă în fața autorității nici unui conducător, oricât de nelimitată ar fi autoritatea lui Montrose, câtă vreme acesta se mișcă în cadrul ideologiei de clan. Faptul că Scott nu face ca această opoziție să se manifeste pur exterior este una dintre trăsăturile cele mai fine și mai de seamă sub aspect istoric al artei sale de a caracteriza personajele. Ce-i drept, Montrose este un aristocrat, un regalist convins, un comandant de oști foarte capabil, un om cu mari ambiții politice, dar, în forul său intim, rămîne o căpetenie de clan. Felul de a gândi al oamenilor din clan îl înfriurește intim și pe el, făcîndu-l să renunțe, în urma unei necesități exterioare și interioare, la marile sale planuri și să-și fărîmîteze forțele într-un război mărunț dus împotriva lui Argyle.

Fidelitatea istorică a lui Walter Scott rezidă în configurarea acestei mari necesități istorice, care se impune acțiunii pătimase a indivizilor, adesea însă împotriva psihologiei lor, în fundamentarea acestei necesități pe bazele social-economice reale ale vieții poporului. Față de această

autenticitate în reproducerea literară a componentelor reale ale necesității istorice nu mai interesează nicidecum dacă unele detalii, unele fapte izolate sînt sau nu exacte din punct de vedere istoric. Evident, Walter Scott este foarte tare și autentic tocmai în aceste detalii. Dar niciodată în sens arhaic sau exotic, ca scriitorii de mai târziu. Pentru Scott, detaliile sînt numai un mijloc de a obține realmente fidelitatea istorică, de a concretiza vădit necesitatea istorică a unei situații concrete. La Scott, această fidelitate istorică este tocmai adevărul psihologiei istorice a personajelor, al autenticului *hic et nunc* (aici și acum) ce le determină mișcările sufletești și felul de a acționa.

Scott respectă această fidelitate istorică în conceperea omenesc-morală a personajelor sale. În romanele sale izbutite, reacțiile cele mai contradictorii, cele mai opuse la anumite evenimente se mișcă întotdeauna în cadrul dialecticii obiective a unei anumite crize istorice. În acest sens, el nu creează niciodată figuri excentrice, figuri care, prin psihologia lor, să se situeze în afara atmosferei epocii. Argumentarea acestei constatări, prin exemple remarcabile, ar merita o analiză amănunțită. Ne vom referi pe scurt numai la Effie, sora lui Jeanie Deans.

Aparent, ea se află în cea mai ascuțită contradicție psihologico-morală față de tatăl și sora ei. Dar Scott descrie cu mare finețe cum această contradicție a rezultat tocmai din opoziția împotriva caracterului fundamental țărănesc-puritan al familiei, cum o serie de împrejurări din educația ei au oferit posibilități pentru o asemenea evoluție diferită și cum la ea s-au păstrat totuși multe trăsături sufletești, care au menținut datele comune social-temporale și în criza ei tragică, și în ascensiunea ei socială de mai târziu. Tocmai în acest mod de plămuire a personajelor se vedește faptul că, în categorică opoziție cu evoluția de după o mie opt sute patruzeci și opt a romanului istoric, Scott *nu modernizează niciodată* psihologia personajelor sale.

Firește, această modernizare nu este o „cucerire” nouă a romanului istoric de după o mie opt sute patruzeci și opt. Dimpotrivă. Este moștenirea falsă pe care tocmai Walter Scott a înfrînt-o. Iar lupta dintre fidelitatea istorică a psihologiei și modernizarea sufletească a personajelor istorice constituie problema centrală care desparte în două tabere spiritele și în perioada lui Walter Scott. Vom discuta amănunțit despre această problemă mai departe. Aici vom observa doar că, în vreme ce romanele pseudoistorice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea pun pur și simplu pe același plan, în mod naiv, viața sufletească din trecut cu aceea din prezent, la Chateaubriand și în romantismul german ia ființă o altă tendință de modernizare, mai periculoasă. Îndeosebi romanticii germani pun un preț extrem de mare pe fidelitatea istorică a tuturor detaliilor. Ei descoperă farmecul pictural al evului mediu și îl redau cu o acuratețe „nazareană”¹: de la catolicismul medieval pînă la mobilele vechi, totul este redat cu o exactitate de artă decorativă, exagerată adesea pînă la a deveni o pedanterie pitorească. Totuși, oamenii, care acționează în această lume picturală, au psihologia unui romantic chinuit sufletește sau a unui apologet proaspăt convertit al Sfintei Alianțe.

Această caricatură decorativă a fidelității istorice a fost categoric respinsă în Germania de către marii reprezentanți ai progresului literaturii și culturii, de Goethe și Hegel. Romanul istoric al lui Walter Scott este replica vie la noile tendințe ale falsului istorism și ale concomitentei modernizări neartistice a trecutului. Dar fidelitatea față de trecut reprezintă oare o redare cronicărească naturalistă a limbii, a modului de gîndire și simțire al trecutului? Firește că nu. Marii contemporani germani ai lui Scott, Goethe și

¹ Referire la „nazareeni”, pictori germani de la începutul secolului al XIX-lea, stabiliți la Roma, a căror preocupare a constatat în reluarea tradițiilor artei religioase medievale.

Hegel, au exprimat cu mare claritate teoretică această problemă. Goethe ridică problema într-o convorbire asupra tragediei istorice *Adelchi* de Manzoni. El scrie : „Spre justificarea sa, rostim cuvîntul, probabil paradoxal în aparență, că toată poezia stă de fapt în anacronisme. Tot trecutul, pe care-l evocăm pentru a-l înfățișa, în felul nostru, contemporanilor, trebuie să conceadă antichității o cultură superioară aceleia pe care a avut-o ;... *Iliada*, ca și *Odiseea*, toți tragicii și ceea ce ne-a mai rămas din adevărata poezie trăiesc și respiră numai în anacronisme. Tuturor stărilor de lucruri le împrumutăm ceea ce este mai nou, pentru a le conferi plasticitate, ba chiar pentru a ie face doar suportabile...”

Nu știm în ce măsură aceste spuse ale lui Goethe au influențat direct estetica lui Hegel. În orice caz, în generalizarea estetico-noțională a problemei, Hegel vorbește despre un *anacronism necesar* în artă. Dar, în ceea ce privește concretizarea și dialectica istorică a problemei, expunerea sa merge firește în mod esențial mai departe decît spusele lui Goethe și exprimă teoretic principiile care au determinat practica istorică a lui Scott. Hegel discută în felul următor despre anacronismul necesar : „Substanța launtrică a celor zugrăvite rămîne aceeași, dar progresul realizat în ceea ce privește descrierea și desfășurarea acestei substanțe face necesară, pentru a o exprima și a-i da chip, o transformare a ei”.

Formularea sună relativ similar cu aceea a lui Goethe, dar de fapt este o dezvoltare a ei. Căci Hegel înțelege mai conștient istoricește decît Goethe relația dintre prezent și trecut. În esență, pentru Goethe este vorba de relevarea faptului că principiile general-omenești, umaniste, răzbat din terenul istoric concret, de remodelarea acestui teren în așa fel, încît răzbaterea să se poată produce fără anularea adevărului istoric esențial. (În privința aceasta, facem trimitere la analiza noastră de mai sus, privitoare la configurarea personajelor Dorothea și Klärchen.) Dimpotrivă,

Hegel concepe relația față de prezent dintr-un unghi de vedere istoric. El este de părere că „anacronismul necesar” poate izvorî organic din materialul istoric, atunci cînd trecutul zăgrăvit este recunoscut și trăit în mod limpede de către scriitorul actual ca o *preistorie necesară* a prezentului. În acest caz, rezultă o intensificare a modului de exprimare, a conștiinței etc., care clarifică și subliniază respectiva relație. Iar noua modelare a evenimentelor, a moravurilor etc. din trecut constă în acest caz numai în aceea că scriitorul face să iasă în evidență, cu ponderea pe care o au obiectiv pentru produsul trecutului, adică pentru prezent, acele tendințe care au fost vii și active și în trecut, care au dus, în realitate, istoricește la prezent, dar cărora, în mod firesc, contemporanii evenimentelor nu le-au recunoscut semnificația devenită vizibilă mai târziu.

Din această suită de idei ale lui Hegel decurge o delimitare estetică a tematicii istorice. Căci, expunîndu-și în continuare ideile, Hegel opune „anacronismul necesar” existent în poemele homerice și la tragicii grecii prelucrării medievale, cavalierești-feudale din *Cîntul Nibelungilor*. „Cu totul altfel se înfățișează această prelucrare atunci cînd concepții și reprezentări ale unei evoluții *ulterioare* a conștiinței religioase și morale sînt transpuse într-o epocă și la o națiune, a căror întreagă concepție asupra lumii este *contrarie* unor asemenea reprezentări.” Așadar, modernizarea rezultă cu necesitate estetic-istorică ori de cîte ori relația vie dintre trecut și prezent nu există și nu poate fi statornicită decît prin silnicie. (Asupra acestei probleme a modernizării istoriei vom avea de discutat foarte amănunțit în capitolele următoare.)

Desigur, există o foarte mare deosebire istorică, oglindită și în configurarea estetică, între ignoranța și indiferența naivă cu care poetul *Cîntului Nibelungilor* a remodelat în sens feudal-creștin legendele din epoca gentilică și apologetica exaltată cu care romanticii reacționari au transpus principiile legitimismului în evul mediu, din care

au făcut o idilă socială, populată, ca eroi, cu declasați decadenți.

Scott a pus în practică „anacronismul necesar” enunțat de Goethe și Hegel cu siguranță fără a le cunoaște reflecțiile. Cu atât mai semnificativă este coincidența dintre principiile sale creatoare și ideile scriitorilor și gânditorilor progresiști importanți din acea perioadă. Îndeosebi dacă ne gândim și la faptul că a făcut aceasta perfect conștient artisticeste, chiar dacă fără nici o fundamentare filozofică. În prefața la *Ivanhoe*, el scria despre această problemă : „Ce-i drept, nici nu cunosc; nici nu vreau să am pretenția unei exactități depline, fie chiar și în lucruri referitoare numai la veșmîntul exterior, cu atât mai puțin în punctele mai importante privind expresia și comportamentul. Dar același motiv, care mă reține să compun dialogul unei opere în anglo-saxonă sau în normando-franceză și îmi interzice să tipăresc această scriere cu literele unui Caxton¹ sau Wynken de Worde, mă oprește să mă mențin cu totul înăuntrul limitelor perioadei în care se situează povestirea mea. Pentru a trezi oarecare interes, subiectul ales trebuie tradus în moravurile și limba vremii în care trăim... E adevărat că această libertate are limitele ei necesare ; autorului nu-i e îngăduit să înfățișeze ceea ce nu e în concordanță cu moravurile vremii descrise.” La Walter Scott, calea spre adevărata fidelitate literar-istorică constă în continuarea principiilor de creație ale marilor scriitori realiști englezi din secolul al XVIII-lea și în aplicarea lor la istorie. Și anume nu numai în sensul unei largiri tematicе, a unei cuceriri pentru marele realism a tematicii istorice, ci și în direcția istorizării principiilor de creație în configurarea oamenilor și a evenimentelor. Ceea ce la Fielding existase doar în mod latent devine la Scott sufletul ce pune în mișcare creația literară. „Anacronismul necesar” al

¹ William Caxton (cca. 1421—1491) — tipograf englez, posesorul celei dintîi prese de imprimat din Anglia. În 1475 “a tipărit prima carte din această țară.

lui Scott constă deci numai în aceea că el conferă oamenilor săi o expresie clară a sentimentelor și a ideilor privitoare la corelații istorice reale, expresie pe care oamenii nu puteau s-o aibă pe-atunci cu această claritate și limpezime. Dar conținutul sentimentelor și al ideilor, relația sentimentelor și a ideilor cu obiectul lor real este la Scott întotdeauna justă sub aspect social și istoric, iar marele său tact literar constă în aceea că, pe de o parte, înalță această expresie limpede mai presus de vremea respectivă numai în măsura în care e neapărat necesar pentru clarificarea corelației, și, pe de alta, conferă și acestei expresii a sentimentelor și a ideilor timbrul, coloritul, ritmul epocii, al clasei etc.

III

ROMANUL ISTORIC CLASIC ÎN LUPȚA CU ROMANTISMUL

Așa cum am văzut, epica lui Walter Scott exprimă într-un mod artistic desăvârșit tendința progresistă esențială din această perioadă, anume apărarea prin istorie a progresului. Scott a și devenit de fapt unul dintre cei mai populari și citiți scriitori ai vremii lui, la dimensiuni internaționale. Influența pe care a exercitat-o asupra întregii literaturi a Europei este incomensurabilă. Cei mai de seamă scriitori din acel timp, de la Pușkin pînă la Balzac, sînt îndrumați pe căi noi în producția lor artistică prin noul său tip de zugrăvire a istoriei. Ar fi însă o greșeală să credem că marele val de romane istorice din prima jumătate a secolului al XIX-lea se ridică realmente pe principiile lui Scott. După cum am și văzut mai înainte, concepția istorică a romantismului este diametral opusă aceleia a lui Walter Scott. Iar prin această remarcă n-am epuizat, desigur, nici pe departe caracterizarea celorlalte

curente din domeniul romanului istoric. Iardecăm aici numai două curente importante : pe de o parte, romantismul liberal, care are foarte multe puncte comune, sub aspectul concepției asupra lumii și cel al creației artistice, cu solul original al romantismului, cu lupta ideologică împotriva revoluției franceze, dar, care, pe această bază plină de contradicții și oscilantă, reprezintă ideologia unui progres moderat, pe de altă parte, acei scriitori importanți care — ca de exemplu, Goethe și Stendhal — au păstrat nealterată în sine o bună parte din concepția asupra lumii moștenită din secolul al XVIII-lea și al căror umanism conține pînă la sfîrșit viguroase elemente de iluminism. Desigur, nu poate fi sarcina noastră aici să schițăm, fie și în contururi largi, lupta dintre aceste curente. Ne propunem să analizăm pe scurt numai cîteva exemple importante de continuare, respectiv de combatere a principiilor literare ale romanului istoric, anume pe acelea care, pe de o parte, au devenit însemnate datorită influenței lor directe asupra evoluției viitoare, iar pe de alta, sînt de mare actualitate, ca și Scott, în criza de astăzi a romanului istoric, prin contrastul pe care-l prezintă față de amintita evoluție.

Pe contemporanii și succesorii englezi ai lui Scott îi putem lăsa de-o parte în această expunere rezumativă. În limba engleză, Scott și-a găsit un singur urmaș vrednic, care a preluat și chiar a dus mai departe anumite principii ale tematicii și ale modului său de creație, iar acesta este americanul Cooper. În nemuritorul său ciclu de romane despre Ciorap-de-Piele, Cooper așază în centrul narațiunii o temă importantă a lui Wălter Scott, anume decăderea societății gentilece. Corespunzător evoluției istorice a Americii de Nord, această temă capătă o față cu totul nouă. La Scott este vorba despre o evoluție plină de lupte, care a durat secole, despre diferite forme de adaptare a resturilor societății gentilece la sistemul feudal și, mai tîrziu, la capitalismul incipient, despre pieirea înceată, bogată în

crize, a acestei formațiuni. În America, opoziția este pusă de istoria însăși într-un mod mult mai brutal și mai direct : capitalismul colonial al Franței și al Angliei nimicește fizic și moral societatea gentilică a indienilor, care a prosperat timp de milenii aproape neschimbată.

Concentrarea lui Cooper asupra acestei probleme, asupra decăderii fizice, asupra ruinării morale a triburilor de indieni conferă romanelor sale o mare și vastă perspectivă istorică. Totodată, claritatea deplină și liniaritatea contradicției sociale însemnează, în comparație cu Scott, o sărăcire a lumii evocate cu mijloace literare. Faptul acesta se vedește la Cooper îndeosebi în zugrăvirea chipurilor de englezi și francezi, care sînt înfățișați, în majoritatea lor coplesitoare, schematic, cu o psihologie plată, cu un umor monoton și șarjat. Balzac a și criticat aspru această slăbiciune a lui Cooper, pe care altminteri l-a socotit drept un urmaș demn al lui Scott. Sursa acestei slăbiciuni se află, după părerea mea, în faptul că europenii care apar răzleți în romanele lui Cooper duc o viață mult mai izolată decît seniorii feudali ori orășenii din romanele lui Scott, neavînd între ei relații sociale vii.

Interesul artistic al lui Cooper se concentrează asupra configurării societății gentilice a pieilor-roșii, care se află într-un proces de decădere tragică. Cu o adevărată măreție epică, Cooper separă cele două procese, cel al decăderii tragice și, respectiv, al declasării omenesc-morale. El concentrează trăsăturile tragice emoționante ale decăderii în cîteva mari figuri de supraviețuitori din tribul delawarilor, în vreme ce simptomele descompunerii morale a indienilor sînt înfățișate pe larg și amănunțit la triburile vrăjmașe. Prin aceasta, tabloul său este, ce-i drept, simplificat, dar capătă totodată pe alocuri aproape o grandoare epopeică.

Cea mai mare realizare artistică este însă obținută de Cooper prin continuarea originală a configurării „eroului de mijloc” creat de Scott. Personajul principal al romanelor sale este vînătorul englez Nathaniel Bumppo, analfabet,

modest și cumsecade, unul dintre pionierii colonizatori din America de Nord, care, totuși, ca om simplu din popor, ca englez cu mentalitate puritană, este profund atras de măreția simplă a omeniei indienilor și stabilește legături omenești de nedesfăcut cu delawarii supraviețuitori. Ce-i drept, prin trăsătura principală a atitudinii sale morale, scriitorul rămâne european, dar neînfrînta lui dragoste de libertate, năzuința sa spre o viață omenească și simplă îl apropie mai mult de indieni decît de colonizatorii europeni, dintre care face parte și el în mod obiectiv-social. În Bumpo, această figură simplă, populară, care-și trăiește propria tragedie numai sentimental, fără a o putea înțelege, Cooper întruchipează marele tragism istoric al celor dintîi colonizatori care, pentru a-și păstra libertatea, au emigrat din Anglia, dar prin activitatea lor nimicesc în America libertatea altora. Maxim Gorki a exprimat frumos acest tragism : „Ca explorator al pădurilor și al stepelor din «Lumea Nouă», el deschide în acestea drumuri pentru oameni, care mai tîrziu îl condamnă ca infractor, fiindcă a încălcat legile lor avide de cîștig, ineligibile pentru simțul său de libertate. Fără să-și dea seama, a slujit întreaga sa viață mării cauze a răspîndirii geografice a culturii în țara sălbaticilor și s-a dovedit inapt să trăiască în condițiile create de cultura căreia el i-a deschis cea dintîi cărare.” Gorki arată aici foarte frumos cum un mare tragism istoric, chiar universal-istoric, a putut fi întruchipat în destinul unui om de mijloc din popor. Cooper arată că un asemenea tragism capătă o expresie literară mult mai mișcătoare, atunci cînd este configurat într-un mediu în care contradicțiile economice nemijlocite și cele morale ce rezultă din acestea izvorăsc organic din problemele vieții cotidiene. Tragismul pionierilor este legat aici într-un mod grandios de decăderea tragică a societății gentile, iar una dintre marile contradicții ale mișcării progresive a omenirii capătă aici prin aceasta o admirabilă întruchipare tragică.

Această înțelegere a contradicțiilor progresului omenesc este un produs al perioadei postrevoluționare. Am reprodus mai sus spusele lui Pușkin, în care acesta arată clar și conștient că zugrăvirea istorică realizată de Scott reprezintă o epocă nouă, chiar și față de Shakespeare și Goethe. Această nouă situație istorică poate fi studiată cel mai limpede la Goethe însuși. Până la sfârșitul vieții sale, Goethe a fost un pasionat adept al progresului în toate domeniile. Până la sfârșitul vieții sale, el a urmărit cu atenție și plin de înțelegere noile fenomene ale literaturii. A studiat și criticat pătrunzător nu numai pe Scott și Manzoni, ci și, aproape în ultimele zile ale vieții sale, primele mari opere ale lui Stendhal și Balzac.

Totuși, relația dintre Goethe și Scott rămâne problematică, influența lui Scott asupra modului de creație al lui Goethe nu este una decisivă. În configurarea acelui *hic et nunc* istoric, în conservarea istorică a psihologiei personajelor până la calitățile omenești ale manifestărilor lor supreme de viață, Goethe rămâne un scriitor al perioadei de dinainte de Scott. Nu avem aici posibilitatea să analizăm în evoluția și în caracterul lor contradictoriu diferitele declarații ale lui Goethe referitoare la Scott. Este suficient să atragem atenția asupra caracterului lor contradictoriu. Am reprodus mai sus o referire entuziastă a lui Goethe la *Rob Roy*; s-ar mai putea cita o serie întreagă de asemenea referiri. Dar într-o convorbire cu cancelarul von Müller¹, Goethe îl situează odată pe Byron mult deasupra lui Scott și spune despre acesta din urmă: „De Walter Scott am citit două romane, știu acum ce vrea și ce poate să facă. M-ar amuza mereu, dar nu pot învăța de la el.”

Desigur, declarația făcută lui Eckermann, citată de noi mai sus, provine dintr-o perioadă mai târzie, astfel încât am fi îndreptățiți să admitem că Goethe și-a revizuit ul-

¹ Friedrich von Müller (1779—1849) — cancelar la Weimar, prieten al lui Goethe; a publicat un volum de convorbiri cu Goethe, care se referă la anii de după 1808.

terior opinia asupra lui Scott formulată în convorbirea cu von Müller. Dar tocmai producția decisivă de mai târziu a lui Goethe nu prezintă nici o urmă a vreunei influențe eficiente a noii concepții istorice asupra oamenilor și evenimentelor. Orizontul social al bătrînului Goethe devine mereu mai cuprinzător, înțelegerea sa pentru dialectica tragică a vieții burgheze moderne mereu mai profundă, dar în direcția concretizării istorice a spațiului și a timpului acțiunii din operele sale, în psihologia istorică dusă pînă la capăt a personajelor sale, el nu depășește niciodată treapta anilor săi de deplină maturitate. În această privință, caracterul istoric al unor opere ca *Egmont* rămîne punctul culminant al producției sale. Ba chiar, încă în vremea colaborării cu Schiller, Goethe are puternica înclinare de a configura mari evenimente actuale în esența lor pur istorică în așa fel, încît găsește pentru esența lor social-omenească extrasă o formulare literară concretă, fără a plasa lumea zugrăvită într-un timp istoric concret. Acest procedeu, care preia cu unele modificări tradiția din perioada iluminismului, poate fi observat cu claritate, sub diverse înfățișări, în *Reineke Fuchs* (*Reineke Vulpoiul*) și în *Die natürliche Tochter* (*Fuca naturală*). Iar marile evenimente sociale și istorice care intervin, de exemplu, în *Wilhelm Meister* (război etc.) sînt intenționat prezentate într-un mod cu totul abstract, încă mai abstract decît, de pildă, la Fielding sau Smollett. În privința aceasta, Goethe urmează mai mult tradiția franceză decît pe cea engleză. Toate aceste tendințe de zugrăvire artistică, cristalizate la Goethe înainte de perioada lui Walter Scott, se mențin, ba chiar se intensifică în perioada sa de bătrînețe (*Wahlverwandtschaften* —, *Afinitățile elective* —, *Faust II*). Așa cum vom vedea, la Goethe se menține vie o puternică tradiție provenind de la Lessing și atunci cînd apreciază critic evenimentele noi.

Creația lui Goethe se află așadar în esență pe treapta concretizării istorice dinainte de Scott. Totuși, așa cum de

asemenea am văzut, Goethe a înțeles mai clar decât oricare dintre contemporanii săi germani anumite condiții care fac posibilă nașterea romanului istoric și-i determină tematica. El a recunoscut cu multă limpezime cât de importantă a fost istoria Angliei, o istorie neîntreruptă, glorioasă pentru generația nouă. În câteva țări de seamă din Europa, în primul rând tocmai în Germania și Italia, o astfel de bază reală a romanului istoric lipsește.

În anii patruzeci, pe marginea unei critici făcute de Willibald Alexis ¹ uneia dintre dramele sale, Hebbel ² scrie în această ordine de idei în termeni foarte aspri și negativi : „Este foarte adevărat că noi germanii nu avem nici o legătură cu istoria poporului nostru... Dar din ce motiv ? Pentru că această istorie a fost *lipsită de rezultate*, pentru că noi nu ne putem considera niște produși ai desfășurării ei organice, ca, de exemplu, englezii și francezii, pentru că ceea ce trebuie să numim, firește, istoria noastră nu este istoria *vieții*, ci a *bolii* noastre, care nici pînă astăzi n-a dus la criză.“ Referindu-se la eșecul inevitabil al scriitorilor germani în tratarea tematicii legate de dinastia Hohenstauffen, Hebbel afirmă cu brutalitate că acești împărați n-au avut cu Germania „altă legătură decât aceea dintre *tenie* și *stomac*“. Din această situație rezultă în mod necesar o tematică ocazională sau chiar mincinoasă, atunci cînd scriitorii nu sînt capabili să pună în centrul creației tocmai acest caracter de criză, această fragmentare, acest tragism al istoriei proprii.

În Germania nu existau însă condițiile ideologice pentru o asemenea interpretare. Singurul pas spre o povestire istorică în stil mare, în care există inconștient și instinctiv

¹ Willibald Alexis (1798—1871) — prozator german, autor de romane istorice de orientare realistă și satirică.

² Christian Friedrich Hebbel (1813—1863) — dramaturg, poet și prozator german, autor al unui foarte interesant jurnal. Tematica pieselor sale este împrumutată îndeosebi din *Biblie* sau din vechile legende germane.

elemente, intuiiri ale acestui caracter de criză tragică, nuvela *Michael Kohlhaas* de Kleist, a rămas un episod singular nu numai în literatura germană, ci și în creația scriitorului însuși. Așa cum a făcut-o la vremea sa Goethe în *Götz von Berlichingen*, Kleist se întoarce cu un just simț istoric la o mare criză din istoria Germaniei — epoca Reformei. În amândouă operele, conflictul rezultă din ciocnirea dintre acțiunea spontană, specific medievală a individului (din psihologia și morala unei „perioade eroice“ în sensul lui Vico și Hegel) și justiția abstractă a statalității moderne feudale care lua ființă pe atunci. Și este caracteristic pentru aprecierea evoluției Germaniei că, atât la tinărul Goethe, cât și la Kleist, dezvoltarea democratică a Reformei, războiul țărănesc, lipsește din tabloul de ansamblu, respectiv apare numai ca o tendință negativă. În ciuda tuturor concepțiilor politico-sociale conservatoare ale lui Kleist, nuvela lui e marcată evident de urmele ideologice ale transformării istorice survenite după drama de tinerețe a lui Goethe : în vreme ce la acesta Reforma, și odată cu ea Luther, înfățișează exclusiv o latură progresistă, eliberarea din asceza și lipsa de libertate din evul mediu, la Kleist, tendințele ei problematice, ba chiar categoric negative, precum și legătura dintre ea și absolutismul micilor state trec pe primul plan și devin momente decisive ale conflictului central.

Poziția singulară a acestei nuvele în literatura istorică germană se bazează nu în ultimul rând pe acest progres — intuitiv — în concretizarea problematicii adevărate a istoriei Germaniei. Această singularitate se manifestă — *mutatis mutandis* : din nou, în mod similar ca la Goethe — prin aceea că respectiva orientare importantă spre înțelegerea literară a istoriei Germaniei nu-și poate afla nici o continuare în tot restul operei lui Kleist. Evident, Goethe trage în mod conștient toate consecințele din această situație : cu excepția actelor I și IV din partea a doua a lui *Faust*, unde motivul Götz, în contrast cu ex-

periența sa istorică îmbogățită și adâncită, reapare corectat în mod corespunzător, poetul nu mai revine la tematica istorică germană. Kleist, dimpotrivă, preia în piesele sale diverse materiale din istoria Germaniei. Totuși, modul său de a se apropia de aceste materiale nu mai prezintă nici o urmă din tendința progresistă aflată în centrul nuvelei *Michael Kohlhaas*; în parte, materialele sînt episodice, utilizează fondul istoric numai ca un prilej pentru a exprima trăiri personale, subiective, în parte dau la marile probleme ale istoriei răspunsuri reacționare. (De cele mai multe ori, cele două serii de motive se încrucișează; să ne gândim la somnambulismul lui Homburg¹.) Aceste două cazuri atît de puternic contrastante ale lui Goethe și Kleist reliefează foarte pregnant sărăcia istoriei germane, arătată mai sus.

Linia dominantă a literaturii istorice din Germania a fost aceea a reacțiunii romantice, a proslăvirii evului mediu. Cu Novalis, Wackenroder² și Tieck, această literatură a început cu mult înainte de Scott. Aici, influența lui Scott a intensificat cel mult tendința de zugrăvire realistă a detaliilor, ca în producția de mai târziu a lui Arnim³ și Tieck. Dar Scott n-a determinat și nu putea să determine o adevărată cotitură. Aceasta, în primul rînd din cauze politice și de concepție asupra lumii; căci, din cele spuse pînă acum, reiese că tocmai cele mai importante mijloace de expresie utilizate de Scott pe planul compoziției și al caracterizării nu puteau fi însușite și folosite de romanticismul reacționar. În cel mai bun caz, romanticii reacțio-

¹ Din piesa *Prinz Friedrich von Homburg*.

² *Wilhelm Wackenroder* (1773—1798) — autor, împreună cu prozatorul și dramaturgul *Ludwig Tieck* (1773—1853), al unei culegeri de eseuri construite pe ideea unității dintre artă și religie.

³ *Ludwig Achim von Arnim* (1781—1831) — autor de nuvele, romane și drame cu subiect istoric. În colaborare cu *Clemens Brentano*, a publicat culegerea de poezii populare *Cornul minunat al băiatului*. Alături de scriitorii citați și de alții, reprezintă începuturile romantismului în Germania.

nari puteau învăța de la Scott numai procedee de ordin exterior.

Nu mult mai bine stau lucrurile cu romantismul liberal și liberalist de mai târziu. În evoluția sa ulterioară, Tieck s-a eliberat de multe din bizareriile lui subiectiviste și reacționare de la început. Povestirile sale istorice de mai târziu sînt esențialmente superioare celor dinainte, cel puțin prin tendință, înecosebi marele fragment intitulat *Der Aufruhr in den Cevennen* (*Răscoala din Ceveni*). Totuși, și aici se vedește că Tieck nu-și putea însuși de la Scott nimic esențial. Întreaga compoziție a acestei opere derivă din reprezentările religioase ale ultimei răscoale a hughenotilor din Franța. Dezbateri religioase, forme bizare ale credinței mistice, probleme pur morale ale modului de a proceda (cruzime sau blindețe), convertiri religioase etc. — iată în ce constă acțiunea propriu-zisă. Despre temeiul de viață al rebeliunii, despre problemele de viață ale poporului însuși aproape că nici nu e vorba nicăieri. Viața poporului nu e decît un material ilustrativ, relativ abstract, pentru conflicte spirituale și morale, care se desfășoară „sus“, într-o lume izolată.

Singurul german, despre care se poate spune cu oarecare dreptate că reprezintă tradițiile lui Walter Scott, este Willibald Alexis. Acesta este un povestitor adevărat, înzestrat cu un talent real pentru autenticitatea istorică în evocarea moravurilor și a sentimentelor oamenilor. La el, istoria e mult mai mult decît costum și decor, ea determină realmente viața, gîndirea, simțirea și acțiunea personajelor sale. În consecință, lumea medievală din opera lui Willibald Alexis se află foarte departe de idila reacționar-romantică. Dar tocmai la acest scriitor realist talentat, cu obiective clare, îngustimea tematicii germane se manifestă în modul cel mai puternic. Romanele sale istorice suferă din cauza caracterului jalnic al istoriei prusiene, de meschinăria istorică obiectivă a luptelor dintre nobilime, coroană și burghezie în Prusia. Tocmai pentru că Alexis

este un realist istoric adevărat, aceste trăsături meschine apar la el cu putere în acțiune și în caracterele personajelor, făcînd ca operele sale, cu o viziune justă și bine scrise, să nu aibă generalitatea și forța de pătrundere a romanelor lui Walter Scott însuși. În ciuda talentului său, Alexis rămîne cantonat în limite locale. Lucrul acesta a fost remarcat foarte de timpuriu de către Gutzkow¹. Iar un admirator atît de sincer al lui Alexis, ca Theodor Fontane, își însușește fără rezerve aprecierea acestuia. El citează din Gutzkow : „Faptul că pentru întreaga Germanie... istoria locală din Marcă² avea să se transforme în istorie a imperiului nu rămîne, însă, pentru totdeauna, decît un vis.“ Fontane rezumă ideea astfel : „Cît de mare, sau cît de mică a fost importanța istorico-politică a evenimentelor zugrăvite în acest roman ? Probabil nu foarte mică, dar cu siguranță nici prea mare, și nici un efort nu va putea face din Marcă acea țară a făgăduinței, care să apară de la început, la o privire atentă, ca fiind prezisă Germaniei. Or, această idee străbate toate romanele lui Alexis, în vreme ce în realitate electoratul Brandenburg a fost o simplă anexă a imperiului, iar măreția de colibă de lut a orașelor noastre a pierit în toate privințele, ca bogăție, putere și cultură, alături de adevărata Germanie, alături de orașele imperiale și hanseatice.“

O situație defavorabilă similară are tematica istorică și în Italia. Dar în Italia Scott și-a găsit un succesor care — în orice caz, numai într-o singură operă izolată — i-a continuat tendințele într-un mod original și grandios, ba chiar l-a și întrecut în unele privințe. Ne referim, desigur, la *I promessi sposi* (*Logodnicii*) de Manzoni. Însuși Walter Scott a recunoscut valoarea lui Manzoni. Cînd, la Milano, scriitorul italian i-a spus că este discipolul său, Scott i-a răspuns că, în acest caz, romanul lui Manzoni ar fi cea mai

¹ Karl Gutzkow (1811—1878) — romancier și dramaturg, unul dintre reprezentanții grupării progresiste „Germania Tînără“.

² Marca — Brandenburg.

bună operă a sa. Este însă foarte semnificativ că, în vreme ce Scott a putut să scrie o mulțime de romane despre istoria engleză și scoțiană, Manzoni s-a limitat la această singură capodoperă. Faptul nu se datorește, cu siguranță, vreunei limitări a talentului individual al lui Manzoni. Darul acestuia de a imagina un subiect, fantezia lui în zugrăvirea unor caractere din cele mai diferite clase sociale, simțul său pentru autenticitatea istorică a vieții launtrice și exterioare sînt cel puțin egale cu acelea ale lui Walter Scott. Ba, chiar, Manzoni îi este superior lui Scott în diversitatea și profunzimea caracterizărilor, în epuizarea tuturor posibilităților personal-sufletești oferite de marile conflicte tragice. Ca plăsmuitor de personaje individuale, este un scriitor mai mare decît Scott.

În calitatea sa de scriitor foarte mare, Manzoni a găsit și acea temă, datorită căreia putea fi învinsă situația defavorabilă obiectivă a istoriei Italiei, pentru a scrie un roman istoric adevărat, care să-i poată emoționa puternic pe contemporani, făcîndu-i să re trăiască cele povestite ca pe propria lor preistorie. Anume, el împinge încă mai mult decît Walter Scott însuși spre fundal marile evenimente istorice extensive, deși le zugrăvește pe toate cu concretețea istorică de atmosferă învățată de la Scott. Dar tema sa fundamentală nu este atît o anumită criză istorică concretă din istoria națională, cum se întîmplă întotdeauna la Walter Scott, cît mai ales criza permanentă a întregii vieți a poporului italian, ca urmare a fragmentării Italiei, a caracterului reacționar-feudal pe care l-au menținut părțile fărîmîtate ale țării, în conexiune cu micile războaie purtate între ele și cu dependența lor de marile puteri străine intervenționiste. În orice caz, Manzoni descrie direct numai un episod concret din viața poporului italian, iubirea, despărțirea și reunirea unui flăcău de la țară și a unei fete de țaran. În narațiunea sa, istoria capătă dimensiunile unei tragedii generale a poporului italian aflat într-o stare de înjosire națională și de fărîmîtare. Fără a

părăsi vreodată cadrul concret al locului și al epocii, psihologia personajelor, condiționată de epocă și de clasă, destinul acestei perechi de îndrăgostiți a lui Manzoni capătă amploarea *tragediei* poporului italian în ansamblu.

Datorită acestei concepții grandioase și profunde sub aspect istoric, Manzoni creează un roman în care îl depășește chiar și pe maestrul său în ceea ce privește forța de sugestie. Dar, din chiar tematica interioară a subiectului său, se înțelege că el nu putea scrie decît acest singur roman, că o repetare nu ar fi putut fi altceva decît o repetare, în sensul rău al cuvîntului. În romanele sale izbutite, Walter Scott nu se repetă niciodată, căci istoria însăși, zăgrăvirea anumitor crize aduce de fiecare dată ceva nou. Istoria Italiei n-a oferit geniului lui Manzoni această inepuizabilă varietate a tematicii. Luciditatea scriitorului se vădește în aceea că el a urmat această singură cale pentru a da un mare tablou al istoriei Italiei, precum și în faptul de a fi înțeles că aici nu era posibilă decît o singură realizare desăvîrșită.

Desigur, toate acestea au avut consecințe și în ceea ce privește romanul însuși. Am evidențiat aici acele trăsături omenesc-poetice, prin care Manzoni îl depășește în unele momente ale creației sale pe Scott. Dar lipsa acelui mare fundament istoric, pe care Goethe îl admira la Scott, nu duce numai la limitarea tematicii. Are și consecințele artistice lăuntrice : absența acelei atmosfere de istorie universală, care e sensibilă la Scott și atunci cînd acesta zăgrăvește extensiv mici lupte de clan, se vădește la Manzoni ca o anumită limitare lăuntrică a orizontului omenesc al personajelor sale. Cu toată autenticitatea omenească și istorică, cu toată adîncimea psihologică, pe care le-o conferă scriitorul, aceste personaje nu se pot avînta în manifestările lor de viață pînă la acele înălțimi istorice tipice care constituie punctele culminante ale operelor lui Scott. Față de dramatismul eroic al lui Jeanie Deans sau al Rebekkăi

din romanele lui Scott, destinul Luciei nu e totuși decît o idilă amenințată din afară ; pe de altă parte, personajele negative ale romanului păstrează o anumită trăsătură de micime, ele nu pot — tocmai prin însușirea lor de personaje negative — să dezvăluie dialectic îngrădirile istorice ale întregii perioade și, odată cu acestea, limitele personajelor pozitive, așa cum e, de exemplu, cazul cavalerului templier din *Ivanhoe*.

Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce privește posibilitățile romanului istoric în, pe atunci, cea mai înapoiată țară din Europa, Rusia. În pofida înapoierii economice, politice și culturale, absolutismul țarist a creat aici unitatea națională și a apărut-o împotriva dușmanilor din afară. Datorită acestui fapt, reprezentanții eminenți ai țarismului, îndeosebi atunci cînd au fost totodată reprezentanți ai introducerii culturii occidentale în Rusia, pot oferi chipuri de eroi pentru un roman istoric, pe care pînă și actualitatea mult îndepărtată în timp, orientată pe plan social, politic și cultural spre cu totul alte țeluri, să-l resimtă ca pe propria sa preistorie, ca pe fundamentul real al propriei sale existențe. Astfel, curentul general al istoriei ruse nu înfățișează sub raport național acea trăsătură mărunță a relațiilor care e specifică istoriei Germaniei sau a Italiei. Amploarea istorică a vieții naționale din Rusia conferă și marilor lupte de clasă un fundal istoric important, o dimensiune istorică importantă. Răscoalele țărănești conduse de Pugaciov, de Stenka Razin au o măreție tragic-istorică, așa cum au avut puține răscoale țărănești din Europa occidentală. Cel mult războiul țărănesc german le depășește prin amploarea sa de tragedie istorică reală, ca un moment decisiv pentru poporul german, în care au apărut la orizont, cel puțin ca perspectivă, salvarea din înjosirea națională, înfăptuirea unității naționale, pentru ca, firește, toate acestea să piară tragic, odată cu înăbușirea răscoalei țărănești.

Nu este așadar, întâmplător că tocmai în Rusia cotitura ce-a deschis o epocă nouă în zugrăvirea istoriei, cotitură datorată lui Walter Scott, a fost înțeleasă poate cel mai repede și mai profund din toată Europa. Pușkin și, mai târziu, Belinski oferă — alături de Balzac — analizele cele mai juste și mai pătrunzătoare ale noilor principii statornicite de Scott în domeniul literaturii istorice. În special Pușkin înțelege din primul moment, cu o claritate infailibilă, opoziția diametrală dintre Scott și romanul pseudoistoric al romanticilor francezi. El deschide cu foarte multă vigoare lupta împotriva oricărei forme de modernizare a subiectelor istorice, împotriva manierei de a apropia trecutul de prezent prin aceea că aluzii la fenomene actuale apar în costume istorice, prin aceea că personajele au sentimente moderne, în ciuda costumului lor istoric: „Eroinele medievale sînt educate la Madame Cammen, iar bărbații de stat din secolul al XVI-lea citesc *Times* și *Journal des Débats*“. Pușkin combate și maniera romantică a lui Vigny și a lui Victor Hugo de a pune în centrul narațiunilor lor istorice „oameni mari“, pentru a-i caracteriza apoi prin anecdote atestate de istorie, sau chiar imaginate de ei înșiși. Astfel, el creionează o caracterizare ironică și nimicitoare a chipului lui Milton din *Cromwell* de Hugo și din *Cinq-Mars* de Vigny. Pușkin pune într-un contrast foarte puternic găunoasa goană după efecte a romanticilor și profunda simplitate, autentic istorică a lui Walter Scott.

Romanul istoric *Fiica căpitanului* și fragmentul de roman *Maurul lui Petru cel Mare* denotă că Pușkin a studiat foarte profund principiile compoziționale ale lui Walter Scott. Firește, Pușkin nu este un simplu discipol al lui Scott. Căci studierea lui Scott și ceea ce a preluat din principiile compoziționale ale acestuia nu sînt nicidecum la el o problemă de formă. Dimpotrivă, marea influență a lui Walter Scott asupra lui Pușkin se bazează în primul

rind pe faptul că a activizat o tendință spre un spirit popular concret, existent la el și mai înainte. Așadar, dacă Pușkin își compune romanele istorice la fel ca Walter Scott, anume cu un „erou de mijloc“ ca personaj principal și cu figura importantă istoricește ca apariție episodică în subiect, această compoziție similară rezultă din înrudirea modului lor de a simți viața. Ca și Scott, Pușkin a vrut să configureze în romanele sale istorice cotituri mari, cu caracter de criză, din viața poporului. Și pentru el, zguduirea vieții materiale și morale a poporului a fost nu numai punctul de plecare, ci și misiunea principală a creației. Și pentru el, marea personalitate istorică a fost reprezentantul unor curente importante din viața poporului, nu un om izolat, existînd în sine și pentru sine și avînd însemnătate datorită unei „măreții“ psihologice enigmatice. Pe această bază, Pușkin configurează în Pugaciov și în Petru I, cu o captivantă autenticitate istorică și cu adevăr omenesc, personaje istorice importante de neuitat. Baza artistică a acestei reușite o constituie și la el descrierea trăsăturilor hotărîtoare ale vieții poporului, în complexitatea și împletirea lor istorică reală. Pușkin îl urmează pe Scott și în aceea că își angajează eroii „de mijloc“ din crizele istorice în mari conflicte omenești, supunîndu-i la probe și încredințîndu-le misiuni extraordinare pentru a le zugrăvi în aceste situații acute ridicarea mai presus de mediocritatea lor de pînă atunci, pentru a scoate în evidență ceea ce este autenticitate omenească și adevăr la popor.

Dar Pușkin nu e nicidecum un simplu succesor al lui Scott. El creează un roman istoric de un tip superior sub aspect *estetic* celui al maestrului său. Făcînd această remarcă, am subliniat nu întîmplător cuvîntul „estetic“. Căci în însăși interpretarea istoriei, Pușkin urmează drumurile deschise de Scott; el aplică la istoria Rusiei metodele acestuia. Dar, ca și Manzoni, deși în alt mod,

corespunzător personalității celor doi scriitori și diversității țărilor respective, îl depășește pe Scott în zugrăvirea artistică a oamenilor, în configurarea estetică a subiectului.

Oricît de genial este Walter Scott în marile contururi istorice ale subiectelor sale, în profunda psihologie social-istorică a personajelor, ca artist el nu se află, în multe privințe, la propria sa înălțime. Spunînd aceasta, mă gîndesc mai puțin la caracterizarea adesea banală și convențională îndeosebi a personajelor sale principale, cît mai ales la prelucrarea artistică finală a tuturor detaliilor, la relevarea fugară a frumuseților omenesti din diferitele manifestări de viață ale personajelor sale. În asemenea chestiuni — apreciat cu unitatea de măsură a unui Goethe sau Pușkin — Scott este adesea cam neglijent și superficial. Privirea sa genială îi îngăduie să descopere în evenimentele istorice o bogăție aproape inepuizabilă de trăsături juste sub aspect istoric și social, importante sub aspect omenesc. Dar el se mulțumește adesea să redea cele văzute astfel prin mijloace epice cuprinzătoare și agreabile, cu o plăcere spontană de a povesti, fără a merge mai departe sub aspect artistic. (Credem că nu mai e nevoie să evidențiem în mod deosebit că înapoia acestei spontaneități geniale se află cunoștințe istorice bogate și profunde, o importantă experiență de viață etc.)

În observarea și prelucrarea realității, Pușkin depășește această treaptă. El este nu numai un scriitor care vede lumea în toată bogăția ei și just — aceasta o face și Walter Scott — ci, totodată și în primul rînd, un *artist*, un scriitor-artist, cum a spus Belinski. Ar fi însă foarte superficial să înțelegem această calitate de artist a lui Pușkin numai în sensul muncii artistice, al strădaniei fără odihnă spre frumusețe (sau chiar, cum se mai întîmplă și astăzi uneori, în sensul estetismului modern). La Pușkin, dorul de frumusețe, de desăvîrșire artistică a operei este mult mai profund și mai omenesc. La el există

din nou o omenie pură, care însă nu aparține, ca aceea a lui Goethe, perioadei prescottiene a interpretării istoriei, ci e o omenie care nu părăsește nici un moment condiționarea istorică, determinarea temporală și de clasă și totuși înalță toate întâmplările în sfera frumuseții prin desenul clar și simplu estetic, prin limitarea clasică a subiectului și a psihologiei la ceea ce este necesar omeniește (fără a abandona concretetea istorică). La Pușkin, frumusețea aceasta nu este un simplu principiu estetic și cu atât mai puțin estetizant. Ea nu derivă din cerințe formale abstracte, nu se bizuie pe o înstrăinare de viață a scriitorului, ci, dimpotrivă, este expresia unei legături foarte profunde și de nezdruccinat dintre scriitor și viață. Acest stadiu intermediar clasic, unic în arta modernă, a fost posibil datorită caracterului deosebit al evoluției Rusiei : o artă la înălțimea ideologică a întregii evoluții europene de pînă atunci, o artă care, sub aspectul conținutului, a preluat în sine problematica vieții, fără a fi totuși constrînsă să nimicească prin această problematică puritatea desenului ei artistic, a frumuseții ei, sau, de dragul frumuseții, să se abată de la bogăția vieții.

Perioada pușkiniană a fost curînd lichidată în întreaga literatură rusă de alte curente. În ceea ce privește frumusețea creației sale, Pușkin rămîne o figură singulară nu numai în literatura rusă. Marele său contemporan mai tînăr, Gogol, se apropie de romanul istoric cu totul altfel. Ampla narațiune istorică a lui Gogol, *Taras Bulba*, continuă cea mai importantă linie tematică a creației lui Scott : zăgrăvirea decăderii tragice a societății precapitaliste, apusul existenței gentilece. Față de Scott, narațiunea lui Gogol aduce în două privințe elemente noi de configurare artistică, sau, mai bine zis, accentuează anumite laturi ale acestei tematici mai pregnant decît a făcut-o Scott însuși. Înainte de toate, tema fundamentală a operei, lupta cazacilor cu polonezii este mai națională, mai unitară, mai epopeică decît tematica lui Scott. Gogol găsește

în însăși realitatea istorică posibilitatea de a crea acest tablou grandios, epopeic, deoarece lumea cazacilor săi poate apărea și acționa mai independent și mai unitar decât, la Scott, clanurile scoțiene încorsetate de o cultură mai evoluată și constituind obiectiv, întotdeauna, doar o jucărie a decisiivelor lupte de clasă din Anglia și Scoția. De aici provine o amplexare național-epică grandioasă, pe alocuri aproape homerică, ale cărei posibilități Gogol este capabil să le epuizeze, ca un foarte mare artist.

Pe lângă toate acestea, Gogol este totuși un scriitor modern, care înțelege pe deplin necesitatea tragică a decăderii lumii cazacilor. El întruchipează această necesitate într-un mod foarte original, introducând în compoziția epică grandioasă a întregului o catastrofă tragică, concentrată aproape ca într-o piesă de teatru, tragedia unuia dintre fiii eroului principal, care, din dragoste pentru o aristocrată poloneză, devine trădător al poporului său. Însuși Belinski a observat că aici există un motiv mai dramatic decât, în general, la Scott. Și totuși, această intensificare a dramatismului nu anulează grandiosul caracter epic fundamental al întregului. Gogol se pricepe, cu economia de mijloace a unui adevărat maestru al desenului, să încadreze organic în întreg acest episod tragic ca episod și, totuși, să ne facă să simțim că aici nu e vorba de un caz individual, ci de o problemă fundamentală a contaminării unei societăți primitive de către cultura înconjurătoare mai evoluată, de o tragedie constând în pieirea necesară a unei întregi formațiuni.

Luptele spirituale decisive în jurul romanului istoric, pașii decisivi în progresul lui au avut loc totuși în Franța, deși în literatura franceză din această vreme n-a fost scris nici măcar un singur roman istoric, care să înfățișeze o dezvoltare a tendințelor lui Scott ca romanele lui Manzoni sau Pușkin, ale lui Cooper sau Gogol. Dar, pe de o parte, romanul istoric al romantismului s-a evidențiat în Franța prin realizări mai importante decât în restul Europei,

iar, pe de alta, formularea teoretică a romanului istoric romantic, s-a făcut acolo la un nivel mai principal decât în celelalte țări. Aceasta nu este o întâmplare, ci consecința necesară a faptului că tocmai în perioada Restaurăției lupta în jurul interpretării progresiste sau reacționare a istoriei a fost în Franța în mod mai nemijlocit decât oriunde problema socială și politică centrală a întregii evoluții naționale.

Se înțelege că aici nu putem descrie istoricește *in extenso* această luptă. Pentru a pune într-o lumină foarte vie contrastul, ne oprim numai la cel mai semnificativ manifest teoretic al orientării romantice în privința romanului istoric și analizăm articolul lui Alfred de Vigny *Asupra adevărului în artă*, tipărit ca prefață la romanul său *Cinq-Mars*.

Vigny pornește de la răspîndirea extraordinară a romanului istoric, de la preocuparea față de istorie în genere. El înțelege acest fapt în sens pe deplin romantic, spunînd : „Ne-am ațintit cu toții ochii asupra cronicilor noastre, ca și cum, maturizați și îndreptîndu-ne spre mari evenimente, am sta o clipă pe loc, ca să dăm socoteală de tinerețea noastră și de greșelile ei“ (subliniat de mine, G.L.). Această declarație este extrem de importantă din punct de vedere politic și ideologic. Căci Vigny exprimă aici foarte deschis țelul istoriografiei romantice : maturitatea bărbătească, la care a ajuns Franța în urma luptelor revoluționare, îngăduie o privire retrospectivă asupra erorilor istoriei. Studiul istoriei slujește la descoperirea acestor erori, pentru a fi evitate în viitor. Pentru Vigny, o asemenea eroare este, firește, în primul rînd revoluția franceză. Dar Vigny, ca foarte mulți legitimiști francezi, are asupra istoriei o perspectivă suficient de clară, ca să nu vadă în revoluția franceză un eveniment brusc, izolat, ci, într-o măsură mult mai mare, ultima consecință a „greșelilor de tinerețe, din evoluția Franței : nimicirea independenței nobilimii de către monarhia absolută, favorizarea

de către aceasta a puterii burgheziei și, odată cu ea, a capitalismului. În romanul său, Vigny se întoarce pînă la epoca lui Richelieu, pentru a dezvălui cu mijloace artistice rădăcinile istorice ale „erorii”. În constatarea faptului însuși, între Vigny și ideologii progresiști nu există o contradicție ireconciliabilă. Balzac o consideră pe Caterina de Medici ca pe o precursoră a lui Robespierre și Marat, iar Heine îi alătură odată în glumă pe Richelieu, Robespierre și Rothschild ca fiind cei trei autori ai revoluționării societății franceze. Principiul romantic, pseudoistoric al lui Vigny constă „numai” în aceea că el vede aici o „eroare” a istoriei, care poate fi reparată printr-o înțelegere justă. Prin aceasta, el face parte dintre ideologii mărginiți din epoca Restaurăției, care nu văd că, sub vălul restaurării domniei legitime a monarhiei și a nobilimii, revoltarea capitalismului francez, vehement începută la Thermidor, continuă furtunos în linie dreaptă. (Un indiciu esențial al genialității lui Balzac constă în faptul că el și-a dat seama perfect de această realitate economică a perioadei Restaurăției și a zăgrăvit-o în toată complexitatea ei.)

Părerea că istoria mai nouă a Franței a fost un drum larg spre „eroarea” revoluției reprezintă, firește, nu numai o apreciere a conținutului social al acestei evoluții, ci cuprinde în ea și întreaga metodologie de abordare a istoriei, întreaga interpretare a subiectivității sau obiectivității istoriei. Ca orice scriitor adevărat, Vigny nu se declară mulțumit cu faptele date în mod empiric și direct. Dar el nu aprofundează aceste fapte, pentru a le iscodi relațiile interne și pentru a afla apoi un subiect și caractere care ar putea să exprime aceste corelații interne mai bine decît o pot face cele aflate în mod nemijlocit. Vigny abordează faptele din istorie cu un *a priori* subiectiv, moral, al cărui conținut îl constituie tocmai legitimismul. El spune despre faptele istorice: „Le lipsește întotdeauna o legătură concretă și vizibilă, care ar putea duce nemijlocit la o concluzie morală”. După Vigny, lipsa relevabilă la

1 faptele istorice constă în aceea că ele nu pot oferi nici un suport îndestul de vădit pentru adevărurile morale ale autorului. De pe această poziție, Vigny proclamă libertatea scriitorului de a transfigura faptele istorice, oamenii care acționează în istorie. Această libertate a fanteziei artistice ar consta în aceea că „adevărul faptelor trebuie să cedeze pasul adevărului *ideii*, pe care fiecare dintre ele (dintre personalitățile istorice, G.L.) trebuie s-o reprezinte în ochii posterității“.

În felul acesta, la Vigny ia ființă un subiectivism declarat față de istorie, care se intensifică uneori pînă la formularea negării principiale a lumii exterioare. „Omului — spune Vigny — nu-i este dată altă cunoaștere decît aceea a lui însuși.“ Faptul că Vigny nu duce consecvent pînă la capăt această concepție subiectivistă extremă schimbă foarte puțin din consecințele ei, deoarece principiile obiectivității, în care scriitorul caută un reazem, sînt la rîndul lor pur iraționale și mistice. Căci de ce folos e dacă el adaugă că numai Dumnezeu poate înțelege ansamblul istoriei? De ce folos e dacă admite un travaliu inconștient al fanteziei poporului în prelucrarea istoriei, cită vreme acest travaliu nu constă în nimic altceva decît în crearea unor „cuvinte înaripate“ sau a unor anecdote istorice de felul aceleia privitoare la execuția lui Ludovic al XVI-lea, în care se spune: „Fiu al sfîntului Ludovic, înalță-te la cer“? Prin acest travaliu al fanteziei poporului realitatea istorică e transformată într-o serie incoerentă de ficțiuni. După Vigny, acesta e un proces prețios: „Faptul prelucrat e întotdeauna mai bine compus decît cel real... și anume, deoarece *întreaga omenire* simte nevoia ca destinele ei să fie prezentate în forma unei serii de lecții“.

Corepunzător acestor principii, se înțelege de la sine că Vigny este, pe plan teoretic, un adversar al compoziției din romanele istorice ale lui Scott. „De asemenea, cred că n-am nevoie să-i imit pe acei străini (referirea se face

la Walter Scott, G.L.), care în tablourile lor abia arată la orizont personalitățile dominante din istorie. Eu le-am adus pe ale noastre cu totul în prim plan, am făcut din ele actorii principali ai acestei tragedii..." Practica artistică a lui Vigny revelă o concordanță deplină cu această teorie. Marile figuri istorice ale epocii sînt într-adevăr eroii romanelor sale și sînt într-adevăr înfățișate, corespunzător „travaliului fanteziei poporului“, printr-o serie de anecdote prelucrate pitoresc și însoțite de reflecții morale. Modernizarea decorativă a istoriei slujește la ilustrarea unei tendințe politice și morale actuale. Am ales această scriere a lui Vigny, deoarece în ea tendințele specifice ale romantismului în romanul istoric sînt exprimate în modul cel mai pregnant. Dar Victor Hugo, incomparabil mai important ca om și ca scriitor, își construiește în esență romanele istorice după același principiu al subiectivității decorative și al moralizării istoriei, chiar și mult după ce o rupsese cu principiile politice ale legitimismului reacționar și devenise conducătorul literar și ideologic al mișcărilor liberale de opoziție. Pentru modul cum înțelege Hugo această problemă, critica pe care o face romanului *Quentin Durward* de Walter Scott este extrem de caracteristică. Desigur, ca om și scriitor de seamă, el are față de Scott o atitudine mult mai pozitivă decît Vigny. Ba chiar recunoaște cu toată claritatea tendințele realiste în spiritul vremii ale artei lui Scott, adeziunea lui Scott la „proza“ dominantă. Dar tocmai această mare latură realistă a romanului istoric al lui Scott este socotită de el drept acel principiu care trebuie înfrînt prin practica sa, prin practica romantismului. „După romanul pitoresc, dar prozaic, al lui Walter Scott rămîne să se creeze un alt roman, după părerea noastră, mai frumos și mai desăvîrșit. Este romanul care e în același timp dramă și epopee, pitoresc, dar poetic, real, dar ideal, adevărat, dar monumental, care-l va readuce pe Walter Scott la Homer.“ Pentru oricine cunoaște romanele istorice ale lui Victor Hugo este clar că el formulează

aici nu numai o critică a lui Walter Scott, ci și un program al propriei sale activități scriitoricești. Respingînd „proza” lui Scott, el renunță la unica apropiere reală posibilă de măreția epică, la zugrăvirea veridică a unor stări ale poporului și a unor mișcări populare, a unor crize din viața poporului, care conțin în ele elemente imanente de grandoare epopeică. „Poetizarea” romantică a realității istorice este dimpotrivă, întotdeauna o sărăcire a acestei poezii propriu-zise, specifice, reale a vieții istorice. Pe plan politic și social, Victor Hugo depășește cu mult obiectivele reacționare ale contemporanilor săi romantici. Dar el menține subiectivismul lor moralizator, conferindu-i alte conținuturi politice și sociale. Și la el, istoria se schimbă într-o serie de lecții morale destinate actualității. Este foarte caracteristic că, prin interpretarea sa, Hugo transformă opera lui Walter Scott discutată aici, un model de descriere obiectivă a forțelor istorice aflate în luptă, într-o fabulă moralizatoare, menită să demonstreze superioritatea virtuții asupra viciului.

Desigur, în Franța de-atunci există și puternice tendințe antiromantice. Dar nu întotdeauna aceste tendințe duc de-a dreptul și simplu la o nouă interpretare a istoriei și, odată cu aceasta, la dezvoltarea noului roman istoric. Tocmai în Franța, tradiția iluminismului s-a menținut cu mai multă putere și mai viu decît în oricare altă țară. Această tradiție a opus obscurantismului romantic cea mai viguroasă rezistență ideologică, tocmai ea a apărut cu cea mai mare energie tradițiile secolului al XVIII-lea și, odată cu ele, pe cele ale revoluției, împotriva revendicărilor romantismului Restauratiei. (Aceste tradiții sînt în Franța foarte puternice și multilaterale. Întrucît iluminismul a avut și aripa aristocratică, de curte, respectivele tradiții au acționat, precum a observat Marx referindu-se la Chateaubriand, și în sînul romantismului ; în aistorismul lui Vigny, cititorul va afla unele asemenea elemente înrudite cu iluminismul.) Firește, reprezentanții de seamă ai

tradițiilor iluminismului n-au rămas neînfrunți de noua situație și de misiunile impuse de ea. De aceea, lupta lor împotriva reacțiunii trebuia să aibă un caracter istoric mai conștient decât acela al ideilor vechilor iluminiști. Dar în această concepție se mențin totuși fie elemente puternice din ideea că progresul omenirii e o ascensiune rectilinie, fie tendințe spre un scepticism general față de „caracterul rațional” al istoriei.

Cei mai de seamă reprezentanți ai continuării tradițiilor iluminismului sînt în această perioadă Stendhal și Prosper Mérimée. Aici putem analiza concepțiile acestora numai în ceea ce privește problema romanului istoric. Mérimée și-a expus cu limpezime concepțiile respective în precuvîntarea la romanul său istoric *La Chronique du Règne de Charles IX* (Cronica domniei lui Carol al IX-lea) ca și într-un capitol din acest roman, într-un dialog dintre autor și cititor. El ia în forma cea mai categorică poziție împotriva concepției romantice asupra romanului istoric, după care marile figuri ale istoriei trebuie să fie eroii principali ai acestuia. Această sarcină, spune el, aparține istoriografiei. Mérimée îl ironizează pe cititorul care, corespunzător tradițiilor romantice, pretinde ca regele Carol al IX-lea, sau Caterina de Medici să poarte în toate trăsăturile lor particulare pecetea demonică. În amintitul dialog, cititorul îi cere autorului, referitor la Caterina de Medici : „Îngăduie-i cel puțin să spună cîteva cuvinte remarcabile. Tocmai a otrăvit-o pe Jeanne D'Albert, ori, cel puțin, s-a răspîndit acest zvon pe seama ei, iar lucrul acesta ar trebui să se observe la ea.” Autorul răspunde : „Nici pomeneală, căci dacă s-ar arăta un asemenea lucru, unde ar mai fi fățărnicia ei atît de vestită ?” Cu aceste observații și altele similare, Mérimée ia în rîs pe bună dreptate monumentalizarea și dezumanizarea romantică a personajelor istorice.

La Mérimée există așadar o foarte serioasă tentativă de a duce mai departe romanul istoric pe baza cercetării

fără idei preconcepute a vieții adevărate din trecut. Opoziția față de romantismul reacționar este evidentă în toate punctele. Firește, și o opoziție tot așa de categorică față de convențiile clasiciste, și anume atît față de modul retoric de prezentare a eroilor din istorie, cît și față de tiparele tradiționale stingheritoare, care împiedică redarea veridică a vieții istorice. Datorită acestei opoziții din urmă, a fost posibil ca Mérimée și prietenii săi să se afle o vreme pe aceeași poziție literară cu o parte dintre romantici. Dar opoziția lor comună împotriva îngrădirilor clasicismului, severa lor critică comună la adresa acestuia nu trebuie să pună în umbră contradicțiile inerioare dintre aliați.

Nu trebuie trecute cu vederea nici contradicțiile pe planul concepției asupra lumii și pe cel literar din lagărul progresist, modul diferit de a înțelege istoria, de a o prelucra literar, de a o valorifica pentru apărarea progresului împotriva reacțiunii. Am arătat mai sus că rădăcinile opiniilor lui Mérimée și ale prietenilor săi se află în tradițiile filozofice ale iluminismului. În ceea ce privește romanul istoric, faptul acesta are dezavantajul că nu anulează, atît pe plan ideologic, cît și pe plan literar, dualismul dintre realitatea empirică și legitatea generală, abstractă. Aceasta însemnează că Mérimée vrea să extragă din istorie învățături generale, valabile pentru toate timpurile (deci și pentru prezent), dar le extrage *direct* din observarea atentă, orientată spre amănunte, a faptelor istorice empirice, nu din iscodirea acelor modificări specifice, concrete ale legităților vieții, ale structurii societății, ale raporturilor reciproce dintre oameni etc., din care Walter Scott și-a creat realismul tablourilor istorice, firește, fără a-și da seama de proporțiile generale metodologice ale descoperirilor sale. Mérimée este mai empiric, mai tare în trăsături izolate, mai legat de detalii decît Walter Scott, și, totodată, extrage mai direct din faptele istorice concluzii generale.

Empirismul se vădește mai ales în aceea că Mérimée nu configurează evenimentele istorice de la distanța povestitorului de astăzi, ca pe o etapă a preistoriei actualității, așa cum a făcut-o Walter Scott, ci, mai curînd, tinde spre apropierea intimă și familiaritatea unui observator contemporan cu evenimentele, care pîndește și detaliile în-tîmplătoare, fugare. Vitet¹, tovarășul de luptă și prietenul tînărului Mérimée, ale cărui suite de scene istorice au exercitat o mare influență îndeosebi asupra dramei *La Jacquerie* (*Jacqueria*) de Mérimée, își exprimă foarte clar, într-o prefață, această intenție: „Mi-am imaginat că hoinăresc prin Paris în mai 1588, în furtunoasa zi a baricadelor și în zilele care au precedat-o, am intrat pe rînd în sălile Luvrului, în Hôtel de Guise, în circiumi, în biserici, în locuințele cetățenilor care au făcut parte din partizile Ligii, ale politicienilor, ale hughenotilor, și, ori de cîte ori s-a oferit ochilor mei o scenă pitorească, un tablou de moravuri, o trăsătură de caracter, am căutat să rețin imaginea, schițînd o scenă. Se simte că de aici nu puteau să rezulte decît o serie de portrete, sau, ca să vorbim ca pictorii, de studii, de schițe, care n-au dreptul să pretindă alt merit decît pe acela al asemănării.”

Vitet a făcut aceste observații în legătură cu scenele sale dramatice inspirate din istorie. Vom avea prilejul mai tîrziu să vorbim despre consecințele asupra dramei istorice ale unor asemenea concepții — iar *Les Barricades* (*Baricadele*) de Vitet reprezintă o încercare în această direcție. Romanul istoric al lui Mérimée urmează nemijlocit acestei încercări dramatice, dar vădește o concentrare stilistică mai mare, mai conștientă. Concentrarea se referă totuși în esență la expresia pur literară și nu constituie o apropiere reală de modul clasic de a concepe romanul istoric.

¹ *Louis Vitet*, zis *Ludovic* (1802—1873) — scriitor și om politic, autor al trilogiei dramatice istorice cu caracter romantic *La Ligue*.

Mérimée concentrează în sens nuvelistic-anecdotic. În prefața citată de noi mai sus, el spune : „În istorie îmi plac anecdotele, iar dintre acestea le prefer pe cele în care mi se pare că găsesc un tablou autentic al moravurilor și caracterelor din epoca dată“. De aceea, memoriile îi oferă mai mult decât cărțile de istorie, căci sînt niște conversații intime ale autorilor cu cititorii lor și de aceea conturează tabloul epocii din acea apropiere, cu acea intimitate a observației directe, în care Mérimée — ca și Vitet — vede factorul decisiv din literatura clasică.

Astfel, concepția lui Mérimée nu implică totuși recunoașterea interferențelor concrete complicate din procesul istoric însuși. Pe de o parte, cu un scepticism îndreptățit, scriitorul demitizează personalitățile istorice conducătoare, dar, pe de alta, conferă cursului istoriei un caracter particular. În romanul său, configurează destinul pur particular al unor oameni de mijloc, prin configurarea acestor destine particulare, vrea să descrie realist moravurile epocii. Aceasta îi și reușește admirabil în detalii. Subiectul său are însă două slăbiciuni, ambele cît se poate de strîns legate de atitudinea sa sceptic-iluministă. Pe de o parte, narațiunea particulară nu este suficient de strîns legată de adevărata viață a poporului, ci se desfășoară, în momentele ei esențiale, prea mult în regiunile sociale superioare, devenind prin aceasta o descriere fină din punct de vedere psihologic a moravurilor acestor clase, care însă nu pune în lumină corelația acestora cu problemele reale, decisive ale poporului. Problemele ideologice hotărîtoare ale epocii, în primul rînd, conflictul dintre protestantism și catolicism, apar astfel ca probleme pur ideologice, iar acest caracter al lor este încă mai subliniat de poziția sceptică, antireligioasă a autorului, care apare cu limpezime în cursul acțiunii. Pe de altă parte, și în strînsă relație cu prima consecință, între marele eveniment istoric pe care vrea să-l descrie Mérimée — Noaptea sfintului Bartolomeu — și destinele particulare ale eroilor principali nu există o ade-

vărată legătură organică. Noaptea sfintului Bartolomeu are în roman întrucîtva caracterul unei „catastrofe naturale“, în sensul lui Cuvier ; Mérimée nu evidențiază necesitatea istorică a evenimentului și a felului în care a avut loc.

Dincolo de scepticismul lui Mérimée se ascunde un profund dispreț față de societatea burgheză din vremea Restaurației, dispreț ce-și are rădăcinile în „perioada eroică“ a iluminismului și a revoluției. Tabloul de moravuri configurat de scriitor constă într-o comparare ironică a prezentului cu trecutul, firește, de pe poziții categoric opuse celor ale romantismului, așadar cu o apreciere total diferită atît a prezentului, cît și a trecutului. În prefața sa, Mérimée spune : „Mi se pare interesant să compar aceste moravuri (din perioada Noptii sfintului Bartolomeu, G.L.) cu ale noastre și pînă la urmă să observ decăderea pasiunilor energice în favoarea calmului și poate a fericirii“.

Aici se vede lămurit strînsa înrudire dintre concepția lui Mérimée asupra istoriei și cea a lui Stendhal. În literatura franceză, Stendhal este ultimul mare reprezentant al idealurilor eroice ale iluminismului și ale revoluției. Critica sa la adresa prezentului, felul în care zugrăvește trecutul se bazează în esență pe contrastul critic dintre cele două mari etape ale evoluției societății burgheze. Caracterul necruțător al acestei critici își are sorginea în re-trăirea vie a vechii perioade eroice, în credința, nezdrun-cinată cu tot scepticismul, că evoluția va duce totuși la o reînnoire a marii perioade din trecut. În felul acesta, pasiunea și justetea criticii lui Stendhal la adresa prezentului se leagă în modul cel mai strîns cu limitele iluministe ale concepției sale asupra istoriei, cu incapacitatea sa de a înțelege că sfîrșitul „perioadei eroice“ din evoluția burgheziei a fost o necesitate istorică. De aici derivă un anumit psihologism abstract al personajelor sale de importanță istorică, o proslăvire în sine și pentru sine a pasiuni-

nilor mari, neînfrînte și eroice. Tot de aici decurge înclinația sa de a abstractiza pînă la o esență foarte generală circumstanțele istorice și de a le zugrăvi cu acest caracter general. Consecința acestei atitudini a scriitorului este în primul rînd concentrarea energiei sale în critica la adresa prezentului. Contactul cu problemele istorice din epocă determină la Stendhal mai puțin un nou roman istoric, cît mai ales o dezvoltare a romanului de critică socială din secolul al XVIII-lea, și anume prin preluarea anumitor elemente ale noului istorism, ceea ce are drept rezultat intensificarea și îmbogățirea trăsăturilor sale realiste.

Dezvoltarea romanului istoric în sensul unei interpretări istorice conștiente a prezentului este marea realizare a importantului contemporan al lui Stendhal, Balzac. Balzac este scriitorul care duce mai departe în modul cel mai conștient impulsul uriaș dat romanului de către Walter Scott și creează în felul acesta un tip superior, necunoscut pînă la el, al romanului realist.

Influența lui Walter Scott asupra lui Balzac este extraordinar de puternică. Ba chiar se poate spune că forma specifică a romanului balzacian s-a cristalizat în cursul unei controverse ideologice și artistice cu Walter Scott. Făcînd această remarcă, ne gîdim mai puțin la înseși romanele istorice scrise, sau cel puțin plănuite de Balzac la începutul evoluției sale. Deși trebuie spus că, în pofida poveștii de dragoste, cam exagerate în spirit romantic din centrul său, romanul de tinerețe al lui Balzac, *Le dernier Chouan (Ultimul Șuan)*, reprezintă o meritorie continuare a lui Walter Scott tocmai prin zugrăvirea vieții poporului. La Balzac, în centrul acțiunii nu se află nici vîrfurile aristocratice ale reacționarei răscoale a țărănilor, nici vreo grupă de conducători ai Franței republicane, ci, pe de o parte, poporul primitiv, înapoiat, superstitios și fanatic din Bretagne, iar pe de altă parte un soldat simplu al republicii, profund convins, modest în eroismul său. Romanul este conceput pe de-a-ntregul în spiritul lui Walter

Scott, deși Balzac își întrece uneori maestrul în descrierea scenelor realiste în care derivă caracterul deznădăjduit al răscoalei contrarevoluționare tocmai din acest contrast social și omenesc dintre clasele ce se află în luptă de-o parte și de alta. Scriitorul înfățișează cu un realism extraordinar lăcomia egoistă și decăderea morală a conducătorilor aristocrați ai contrarevoluției, printre care aristocrații bătrâni, reprezentând realmente din convingere cauza regelui, sînt niște excepții. Nici acest mod de a prezenta lucrurile nu constituie la Balzac un simplu tablou istoric de moravuri, întocmai ca în *Redgauntlet* de Walter Scott, în care este evident că trebuie căutat modelul acestor scene. Mai mult chiar, tocmai disoluția morală, lipsa totală de dăruire dezinteresată față de propria cauză evidențiază motivele înfrîngerii, simptomul luptei retrograde, pierdute istoricește. Mai departe — din nou foarte asemănător felului în care Scott descrie lupta clanurilor — Balzac arată că țărani din Bretagne sînt foarte apți să poarte un război de guerilă în munții lor, dar că, în ciuda curajului lor sălbatic și a șireteniei lor de animale de pradă, nu au posibilitatea să se opună cu succes armatelor regulate ale republicii. Scriitorul evidențiază, mai ales în situații defavorabile pînă la tragismul personal pentru republicani, curajul de nezdruccinat, superioritatea omenescă modestă, plină de umor, care decurg din convingerea profundă că se luptă pentru cauza cea bună a revoluției, ca o cauză a poporului însuși.

Acest singur exemplu ar fi suficient să pună în lumină influența profundă exercitată de Scott asupra lui Balzac. Balzac însuși nu numai că s-a referit teoretic în repetate rînduri la această relație, dar a și întruchipat literar, în *Les Illusions perdues* (*Iluzii pierdute*) influența și tendința de a depăși romanul istoric al lui Scott. În discuțiile dintre Lucien Rubempré și D'Arthez asupra romanului istoric al celui dintîi, Balzac tratează marea problemă a propriei sale perioade de tranziție: ideea de a zăgrăvi

istoria mai nouă a Franței într-un ciclu coerent de romane, care să înfățișeze literar necesitatea istorică a genezei noii Franțe. În prefața la *Comédie humaine* (*Comedia umană*) ideea ciclului apare ca o critică prudentă și plină de înțelegere a concepției lui Scott. În lipsa de legătură ciclică a romanelor lui Scott, Balzac vede la marele său înaintaș o lipsă de sistem. Această critică, împreună cu aceea că în descrierea pasiunilor Scott este prea primitiv, deoarece e prizonier al ipocriziei engleze, constituie momentul estetic formal, în care devine vizibilă trecerea lui Balzac de la *zugrăvirea istoriei trecute* la *configurarea prezentului ca istorie*.

Balzac însuși s-a exprimat clar, în una dintre prefețele sale, asupra laturei tematice a cotiturii : „Walter Scott a epuizat singurul roman posibil asupra trecutului. Acesta este lupta șerbilor sau a burghezilor împotriva nobilimii, a nobilimii împotriva bisericii, a nobilimii și a bisericii împotriva regalității.” Relațiile și circumstanțele descrise sînt aici relativ simple : sînt determinate de categoria socială. „Astăzi, egalitatea a dat naștere în Franța unui număr infinit de nuanțe. Pe vremuri, casta conferea fiecăruia fizionomia care-i domina individualitatea ; astăzi, insul își capătă fizionomia din el însuși.”

Cea mai profundă trăire a lui Balzac a fost necesitatea istorică a procesului istoric, necesitatea istorică a modalității concrete a prezentului, deși tocmai acest scriitor a văzut mai limpede ca oricare altul dinaintea sa infinita rețea de fapte accidentale ce constituie premisa acestei necesități. Nu e întîmplător că primul său roman istoric important se întoarce în trecut numai pînă la marea revoluție. Imboldul dat de Scott a conferit un caracter conștient tendinței sale de a zugrăvi necesitatea istorică. Iar prin aceasta a rezultat pentru Balzac sarcina de a descrie în conexiunea sa istorică tocmai acest capitol din istoria Franței, capitolul 1789—1848. Scriitorul abordează numai întîmplător perioade mai vechi. Marele plan inițial de a

configura într-o succesiune încheată evoluția luptelor de clasă din evul mediu, din perioadele în care a luat ființă monarhia absolută și societatea burgheză din Franța, de la început și pînă în prezent, a cedat mereu mai mult pasul în fața temei centrale, în fața configurării ultimului act decisiv al acestei mari tragedii.

Unitatea dintre concepția socială și cea istorică, din care a izvorît la Balzac ideea estetică a ciclului, era realizabilă numai prin această concentrare temporală. Planul tinărului D'Arthez de a scrie un roman istoric ciclic ar fi dus în mod necesar la o construcție pedantă : continuitatea oamenilor aflați în acțiune ar fi putut să fie doar o continuitate a familiilor, așadar ar fi rezultat un ciclu, prin spiritul său, în maniera lui Zola, sau chiar a lui Gustav Freytag, din *Die Ahnen*, și nicidecum în felul liber, grandios și necesar al mării *Comédie humaine*. Căci legătura dintre romanele unui asemenea ciclu n-ar fi putut să fie una organică, vie, constînd realmente în acțiune. Chiar construcția ciclului *Comédie humaine* arată cît de insuficientă e familia, legătura dintre familii pentru a stabili asemenea conexiuni, chiar și atunci cînd durata temporală a ciclului cuprinde numai cîteva generații. Pe fundalul unor schimbări extraordinar de mari suferite de importante grupuri sociale în cursul evoluției istorice (nimicirea și decăderea vechii nobilimi în luptele de clasă din evul mediu, descompunerea vechilor familii de patricieni din orașe la începutul propășirii capitalismului etc.), fiecare roman în parte ar fi trebuit să opereze cu un număr de personaje foarte artificiale, adesea foarte puțin tipice din punct de vedere social, pentru ca astfel să fie păstrată continuitatea de familie a fiilor, nepoților etc.

Dar ultimul act configurat de Balzac, acoperind aproximativ cincizeci de ani, respiră pe deplin marele spirit istoric al predecesorului său. Balzac îl depășește totuși pe Scott nu numai, cum afirmă el însuși programatic, în psihologia mai liberă și mai diferențiată a pasiunilor, ci și

în concretetea istorică. Concentrarea evenimentelor descrise istoric într-o perioadă relativ scurtă, plină de mari cotituri ce se succed rapid, anulându-se una pe alta, îl constrânge pe Balzac să caracterizeze deosebit aproape fiecare an al evoluției, să confere o atmosferă istorică deosebită unor etape istorice foarte scurte, în vreme ce Walter Scott se putea mulțumi să configureze autentic caracterul general al unei epoci istorice mai mari. (Să ne gândim, de exemplu, la atmosfera apăsătoare, care precede plănuita lovitură de stat a lui Carol al X-lea, în *Splendeurs et misères des courtisannes* — *Splendoarea și decadența curtezanelor*.)

Desigur, această continuare a romanului istoric, constînd în conferirea unui caracter istoric descrierii prezentului, această continuare a zugrăvirii preistoriei prin zugrăvirea istoriei trăite de scriitorul însuși este determinată la urma urmelor nu de motive estetice, ci social-istorice. Scott însuși a trăit într-o perioadă a Angliei, în care evoluția progresivă a societății burgheze părea asigurată, și a avut astfel posibilitatea să privească înapoi, cu un calm epic, spre crizele și luptele din preistorie. Marea trăire din tinerețe a lui Balzac este tocmai caracterul vulcanic al forțelor sociale care fuseseră camuflate de calmul aparent din perioada Restaurației. El și-a dat seama cu mai multă limpezime decît oricare dintre scriitorii contemporani de contradicția adîncă dintre încercările Restaurației feudal-absolutiste și forțele în rapidă creștere ale capitalismului. Trecerea lui de la planul configurării în spiritul lui Walter Scott a istoriei franceze la descrierea istoriei prezentului coincide aproximativ și nicidecum întîmplător cu revoluția din iulie 1830. Căci contradicțiile amintite au explodat în revoluția din iulie, iar cumpănirea lor aparentă în „monarhia burgheză” a lui Louis-Phillipe a fost un echilibru atît de labil, încît caracterul contradictoriu și oscilant al întregului edificiu social trebuia să se situeze în centrul concepției lui Balzac asupra istoriei. Orientarea istorică

în direcția necesității progresului, apărarea istorică a progresului împotriva reacțiunii romantice se încheie în esență odată cu revoluția din iulie : pentru cele mai mari spirite din Europa, problema centrală începe să fie cunoașterea și descrierea problematicei istorice a societății burgheze însăși. Nu este o întâmplare, de exemplu, faptul că revoluția din iulie a dat primul semnă pentru disoluția celei mai mari filozofii a istoriei din această perioadă, anume a sistemului hegelian.

În felul acesta, romanul istoric, care a luat ființă la Scott din romanul social englez, se reîntoarce cu Balzac la zăgrăvirea societății contemporane. Cu aceasta, epoca romanului istoric clasic se încheie. Dar romanul istoric clasic n-a devenit astfel nicidecum un episod izolat, important numai sub aspect documentar, al istoriei literaturii. Cu totul dimpotrivă, punctul culminant al romanului de actualitate, atins prin Balzac, poate fi înțeles numai ca o continuare a acestei etape din evoluția romanului istoric clasic, numai ca o ridicare a acestuia pe o treaptă mai înaltă. În momentul când conștiința istorică a concepției balzaciene asupra actualității începe să pălească, drept urmare a luptelor de clasă de la 1848, în acel moment începe și decăderea romanului social realist.

Legitatea trecerii de la romanul istoric al lui Scott la istoria artistică a societății burgheze actuale este încă o dată subliniată prin repetarea sa în evoluția lui Tolstoi. Problemele complicate, care rezultă în creația lui Tolstoi din faptul că scriitorul este contemporan — și un contemporan influențat în multe privințe — al realismului occidental de după o mie opt sute patruzeci și opt, dar, totodată, trăiește într-o țară, în care revoluția burgheză abia se pregătește încet, de-a lungul întregii sale vieți, au fost expuse de noi în cadrul altor conexiuni (cf. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin, 1953). Pentru chestiunea pe care o tratăm aici este suficient să menționăm că Tolstoi, cel mai viguros creator din perioada

de transformări parcursă de Rusia de la emanciparea țărilor din 1861 până la revoluția din 1905, a abordat mai întâi acele mari probleme istorice care constituie preistoria acestor transformări, creînd premisele lor sociale. Zugrăvind în primul rînd războaiele napoleoniene, scriitorul a procedat tot atît de consecvent ca mai înainte Balzac, care a căutat — fără să-și dea seama — în descrierea revoluției franceze bazele sociale pentru a sa *Comédie humaine*.

Fără a continua paralela, operație care duce întotdeauna în mod fatal la absurdități și exagerări, vom spune că este foarte semnificativ că ambii mari scriitori au coborît inițial încă mai adînc în trecut, că amîndoi au fost atrași de marile coticuri incipiente ale istoriei, care au inaugurat evoluția modernă a țării lor : Balzac a fost atras de Caterina de Medici, Tolstoi, de Petru I. Totuși, Balzac n-a scris decît o singură operă interesantă și importantă sub aspect spiritual despre Caterina de Medici, iar Tolstoi s-a oprit chiar la ciorne și fragmente. Amîndoi au fost presați cu prea multă forță de problemele actualității, ca să poată stărui asupra preistoriei acestor probleme.

Firește, cu aceasta, paralela sub aspect literar încetează. Dealtfel, rostul acestei paralele a fost numai acela de a scoate mai pregnant în evidență necesitatea socială care a dus la romanul istoric de tip clasic și apoi, din nou, la părăsirea lui, așa cum această necesitate se arată în ansamblul operei acestor reprezentanți de prim rang ai unor epoci de tranziție la două mari popoare. Din punct de vedere scriitoricesc, *Război și pace* ocupă cu totul alt loc în ansamblul operei lui Tolstoi decît *Le dernier Chouan* în creația lui Balzac ; nici sub aspectul valorii literare nu se poate face vreo comparație, la un nivel atît de înalt se află romanul lui Tolstoi în întreaga istorie a romanului istoric.

Dacă vom spune că *Război și pace* este un roman istoric de tip clasic, faptul subliniază cît de puțin ne e îngăduit să luăm această expresie într-un sens istorico-literar sau

formal-artistic strîmt. Spre deosebire de scriitori importanți ca Pușkin, Manzoni sau Balzac, la Tolstoi nu se simte nici o influență literară directă a lui Walter Scott. Din cîte știu, Tolstoi nici nu l-a studiat amănunțit pe Scott. El a creat un roman istoric de un caracter cu totul original, pornind de la condițiile reale de viață din această epocă de tranziție, un roman care numai prin principiile *cele mai generale și ultime* ale modului de creație constituie o re-innoire și o dezvoltare genială a romanului istoric clasic, de tipul Walter Scott.

Principiul unificator suprem este *caracterul popular*. Alături de Balzac și Stendhal, Tolstoi i-a mai prețuit foarte mult ca scriitori pe Flaubert și Maupassant. Dar trăsăturile adevărate, decisive ale artei sale provin mai de departe, din perioada clasică a realismului burghez, deoarece imboldurile sociale și ideologice ale personalității sale își trag forța dintr-o legătură profundă cu problemele centrale ale vieții poporului într-o mare epocă de tranziție, deoarece arta sa are încă drept obiect central sensul contradictoriu-progresist al acestei epoci de tranziție.

Război și pace este epopeea modernă a vieții poporului într-un mod încă mai decisiv decît la Scott și Manzoni. Descrierea vieții poporului este încă mai vastă, mai colorată, mai bogată în chipuri. Relevarea vieții poporului ca bază adevărată a evenimentelor istorice este mai conștientă. Mai mult chiar, acest mod de descriere capătă la Tolstoi un accent polemic, pe care încă nu l-a avut și nici nu putea să-l aibă la cei dinții clasici ai romanului istoric. Aceștia configurau în primul rînd *corelația*, evenimentele istorice rezultau ca niște puncte culminante care încununau forțele contradictorii din viața poporului aflate în luptă. (Faptul că la Manzoni anumite evenimente istorice sînt prezentate pur negativ ca tulburări ale vieții poporului este o consecință a evoluției istorice deosebite a Italiei.) La Tolstoi, în centru se află contradicția dintre protagoniștii istoriei și forțele vii ale vieții poporului. Se arată că tocmai

acea care, în pofida marilor evenimente din prim-planul istoric, își trăiesc mai departe viața normală, particulară și egoistă sînt cei ce stimulează realmente evoluția adevărată — neștiută, necunoscută —, în vreme ce „eroii” istorici care acționează conștient sînt niște marionete ridicole și păgubitoare. Această concepție fundamentală asupra istoriei determină atît marea valoare, cît și limitele creației tolstoiene. Viața individuală a oamenilor, doar afectată de evenimentele din prim-plan, doar atrasă prin compasiune, însă nu absorbită de ele, se desfășoară cu o vivacitate extraordinară, cum aproape că n_u s-a văzut mai înainte în literatura universală. Concretețea istorică a sentimentelor și a ideilor, autenticitatea istorică a calității speciale a reacției prin fapte și suferințe la lumea exterioară se află aici la o înălțime grandioasă. Dar tocmai ideea tolstoiană fundamentală, că aceste strădanii individuale care acționează spontan, fără a-și da seama de importanța și consecințele lor și al căror ansamblu constituie forțele populare ce se manifestă de asemenea spontan, pun realmente în mișcare istoria, rămîne sub semnul întrebării.

Am vorbit altundeva despre faptul că Tolstoi a reușit în figura lui Kutuzov un adevărat erou popular : un om care e important fiindcă nu *vrea* niciodată să fie altceva și mai mult decît un simplu organ al forțelor populare, pe care le înmănușează și le conduce spre țelul lor. În-sușirile lui personale cele mai intime se centrează admirabil — tocmai pentru că adesea într-un mod contradictoriu, ba chiar paradoxal — în jurul acestei surse a marii sale dimensiuni sociale. Popularitatea sa în lumea de „jos”, poziția sa echivocă în cercurile de „sus” se lămuresc întotdeauna concret și izbitor din această situație a sa. Dar pentru Tolstoi, conținutul necesar al măreției personalului este pasivitatea, o așteptare care lasă să acționeze istoria însăși, mișcarea spontană a poporului, mersul spontan al lucrurilor și nu *vrea* să tulbure prin vreo intervenție acțiunea liberă a acestor forțe.

Această concepție asupra eroului istoric „pozitiv“ arată cât de departe a ajuns — și în Rusia țaristă — ascuțirea contradicțiilor de clasă, de la Walter Scott încoace. Marele merit al lui Tolstoi stă în aceea că nu are încredere în „conducătorii oficiali“ din istorie, nici în reacționarii necamuflați, nici în liberali. Limitele sale — limitele răzvrătirii maselor țărănești, ce se cocea pe atunci — rezidă în aceea că această neîncredere îndreptățită istoricește rămîne o neîncredere pasivă față de *orice* faptă istorică conștientă, că ignoră cu totul democrația revoluționară ce începuse să acționeze încă din vremea sa. Această ignorare a rolului acțiunii conștiente în chiar sînul poporului are drept urmare faptul că Tolstoi cade într-o negație abstractă extremă și în ceea ce privește aprecierea importanței acțiunii conștiente din rîndurile exploatarelor. Exagerarea abstractă constă nu în critica, în respingerea conținutului social al acestor acțiuni, ci în aceea că li se neagă în genere, categoric și din capul locului, orice importanță. Nu e întîmplător că în cei mai buni oameni zugrăviți de Tolstoi în roman este vizibilă o mișcare orientată în direcția decembrismului ; nu e întîmplător că Tolstoi a fost mult timp preocupat de planul unui roman despre decembriști. Dar, totodată, nu e întîmplător nici că acest imbold rămîne doar o mișcare în direcția decembrismului și nu duce realmente pînă la el, la fel ca și faptul că romanul despre decembriști n-a fost terminat niciodată.

Însăși această bilateralitate contradictorie a imaginii tolstoiene a vieții istorice a poporului străbate din trecut în prezent. În forma zugrăvirii ample a vieții economice și morale a poporului, *Război și pace* a ridicat marea problemă tolstoiană privind chestiunea țărănească, relația față de ea a diferitelor clase, pături și indivizi. *Anna Karenina* înfățișează aceleași probleme în perioada de după emanciparea țăranilor, pe o treaptă de evoluție superioară a ascuțirii contradicțiilor : aici a fost atinsă în configurarea

actualității o concretă istorică prin care e depășită întreaga literatură rusă anterioară, așa cum configurarea balzaciană a capitalismului francez depășise tot ceea ce făcuseră predecesorii. Cu *Război și pace*, Tolstoi a devenit „propriul său Walter Scott”. Dar *Război și pace* a rezultat din romanul social realist anterior din Rusia și Franța, la fel cum zugrăvirea istoriei de către Walter Scott a rezultat din realismul englez cu caracter de critică socială din secolul al XVIII-lea.

ROMAN ISTORIC ȘI DRAMĂ ISTORICĂ

După cele spuse de noi pînă aici, se poate ridica întrebarea: admitînd că orientarea istorică derivată din noul istorism este justă și în artă, de ce a trebuit ca din acest sentiment al vieții să ia ființă tocmai romanul istoric și nu drama istorică?

Pentru a răspunde la această întrebare se impune o cercetare serioasă și amănunțită a relației dintre aceste două genuri și istorie. De la bun început apare izbitor faptul că drame istorice adevărate, desăvîrșite artisticeste și în sensul istoric au existat și cu mult înainte de această perioadă, în vreme ce majoritatea așa-ziselor romane istorice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea nu au vreo importanță nici ca reflectări ale realității istorice, nici ca producții artistice. Chiar dacă facem abstracție de clasicismul francez și de cea mai mare parte a dramaturgiei spaniole, este clar că atît Shakespeare, cît și unii dintre contemporanii săi — să ne gîndim la *Edward II* de Marlowe¹ și la *Perkin Warbeck* de Ford² — au creat drame

¹ Christopher Marlowe (1564—1593) — precursor al lui Shakespeare în drama istorică și, se pare, colaborator al acestuia la unele piese.

² John Ford (1586—1639) — poet liric și dramaturg englez, autor de drame sumbre și terifiante.

istorice adevărate și valoroase. Acestora li se adaugă, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, a doua mare înflorire a dramei istorice, atît în perioada de tinerețe, cît și în perioadă de la Weimar a lui Goethe și Schiller. Toate aceste drame nu numai că se află la o înălțime artistică incomparabilă față de așa-numiții precursori ai romanului istoric clasic, dar sînt și istorice în cu totul alt sens, într-un sens profund și autentic. Pe de altă parte, trebuie făcută constatarea că noua artă istorică inaugurată de Walter Scott dă naștere în literatura dramatică numai în mod cu totul izolat unor produse realmente importante : în primul rînd, *Boris Godunov* de Pușkin, dramele lui Manzoni etc. Noua înflorire artistică a concepției istorice asupra realității se concentrează în roman și, cel mult, în narațiunea de mare întindere.

Pentru a înțelege această evoluție inegală, trebuie să cercetăm natura diferită a relațiilor dramei și romanului cu istoria. Problema se complică prin aceea că în epoca nouă a apărut o extraordinar de puternică înrîurire reciprocă între dramă și roman. Firește, între marea epică și tragedie există conexiuni profunde ; nu întîmplător, încă Aristotel a evidențiat această interdependență. Dar în antichitate epopeea homerică și tragedia clasică aparțin clar unor epoci diferite și, cu toată înrudirea lor în unele chestiuni desigur fundamentale de conținut și formă, urmează căi perfect distincte în ceea ce privește plăsmuirea. Drama antică ia ființă din universul epic. Adîncirea istorică a contradicțiilor sociale în viață dă naștere tragediei ca gen al configurării conflictului.

Această relație istorică și formală suferă modificări relativ mari în epoca nouă. Trebuie spus că înflorirea dramei precede marii dezvoltări a romanului, chiar dacă au existat un Cervantes și un Rabelais, chiar dacă nuveistica italiană a exercitat o influență nu lipsită de în-

semnătate asupra dramei din Renaștere. Pe de altă parte, drama modernă — și anume încă aceea din Renaștere, ca și aceea a lui Shakespeare — are din capul locului anumite tendințe stilistice, care, în cursul evoluției, o apropie într-o măsură crescândă de roman. Și invers : elementul dramatic din romanul modern, îndeosebi la Scott și Balzac, rezultă inițial, ce-i drept, din necesități temporale istorice și sociale concrete, dar nu este nicidecum străin de influența exercitată, în sens artistic, de evoluția anterioară a dramei. Așa cum a relevat cu justete Mihail Lifschitz în discuția asupra teoriei romanului, îndeosebi drama shakespeareiană a exercitat o înfrîurire decisivă asupra evoluției noului roman. Încă Friedrich Hebbel a văzut limpede această corelație dintre Walter Scott și Shakespeare și a recunoscut în Scott pe succesorul modern al lui Shakespeare : „La Walter Scott a apărut tot ceea ce a revenit la viață din Shakespeare în Anglia... căci Scott a îmbinat, cu cel mai admirabil instinct pentru condițiile de bază ale tuturor stărilor istorice, cea mai fină observație psihologică a caracteristicilor individuale și cea mai clară înțelegere a momentului de tranziție, în care resorturile generale și cele speciale coincid ; reunirii acestor însușiri le-a datorat bagheta magică a lui Prospero atotputernicia și acțiunea ei irezistibilă.“

Dar această amplă și complicată împletire istorică a celor două genuri, care nu s-au dezvoltat desigur în vid, despărțite metafizic unul de altul, nu trebuie să estompeze deosebiriile principiale dintre ele. Așadar, pentru a înțelege deosebiriile dintre aceste două genuri în ceea ce privește relația lor cu istoria, e necesar să ne întoarcem la diferențele fundamentale de formă dintre dramă și roman, să descoperim sorgintea acestor diferențe în viața însăși. Abia pornind de aici pot fi înțelese atât sub aspect istoric, cât și estetic faptele istorice din evoluția celor două genuri — apariție, înflorire, decădere etc.

FAPTELE DE VIAȚĂ CA BAZĂ A DELIMITĂRII EPICULUI DE DRAMATIC

Atît tragedia, cît și epica de mari dimensiuni — epopeea și romanul — configurează lumea *exterioară* obiectiv, iar lumea *lăuntrică* a omului numai în măsura în care sentimentele și ideile acestuia se arată în fapte și acțiuni, într-o înrîurire reciprocă vizibilă cu realitatea exterioară, obiectivă. Aceasta este trăsătura distinctivă hotărîtoare între genul epic și cel dramatic, pe de-o parte, și lirică, pe de alta. Mai departe : epica de mari dimensiuni și drama oferă amîndouă un *tablou total* al realității obiective. Însușirea aceasta le deosebește atît sub aspectul conținutului, cît și sub acela al formei de celelalte genuri epice, dintre care îndeosebi nuvela a devenit importantă în evoluția modernă. Epopeea și romanul se deosebesc de toate celelalte subgenuri ale epicii tocmai prin această idee de totalitate : această deosebire nu este una cantitativă, de dimensiune, ci una calitativă, de stil artistic, de modelare artistică, o deosebire ce străbate fiecare moment al configurării.

Să atragem însă atenția încă de-aici asupra unei importante deosebiri între forma dramatică și cea epică, anume asupra faptului că în dramă nu poate exista decît *un singur gen „total“*. Nu există o formă a dramei, care să corespundă nuvelei, baladei, poveștii etc. Piesele într-un act care apar cînd și cînd și care la sfîrșitul secolului al XIX-lea au fost concepute ca o specie deosebită nu conțin, în esența lor, în majoritatea cazurilor, elemente dramatice adevărate. După ce, pornindu-se de la dramă, s-a alcătuit o narațiune cu o compoziție laxă, dizolvată în dialog, s-a ivit ideea să se dea forma unei scene dialogate și schițelor nuvelistice mai scurte. Dar problema hotărîtoare nu este, desigur, aceea a dimensiunii ca atare, așa cum nici deo-

sebiria dintre roman și nuvelă nu constă în întindere. Din punctul de vedere al configurării cu adevărat dramatice a vieții, scurtele scene dramatice ale lui Pușkin sînt pe deplin drame încheiate. Căci scurtimea lor extensivă derivă dintr-o concentrare extremă sub aspect conținutistic și ideologic ; aceste drame nu au nimic a face cu episoadele dialogate moderne.

Aici vom trata numai problema tragediei. (Din motive ce nu pot fi discutate în aceste pagini, problema se pune oarecum altfel în comedie.) Amintita înrudită dintre epopee și tragedie este evidențiată și de Aristotel, atunci cînd spune : „De aceea, cel ce știe prin ce o tragedie este bună sau rea se pricepe și în epopee“.

Tragedia și epica de mari dimensiuni ridică amîndouă pretenția de a configura totalitatea procesului vieții. Este clar că, în ambele cazuri, aceasta poate fi numai o consecință a construcției artistice, a concentrării formale în reflectarea artistică a trăsăturilor esențiale ale realității obiective. Căci, firește, totalitatea adevărată, de conținut, extensivă și infinită a vieții poate fi obținută în principiu numai în mod relativ de către reproducerea abstractă.

În reflectarea artistică a realității, această relativitate capătă un aspect particular. Căci — pentru a fi artă — ea nu trebuie să poarte niciodată în forma în care se înfățișează pecetea acestei relativități. O reflectare pur abstractă a unor fapte sau legi din realitatea obiectivă poate recunoaște deschis această relativitate, mai mult chiar, trebuie s-o recunoască, deoarece orice exagerare în pretenția de absolutizare a cunoașterii, fără momentul raportării dialectice la reproducerea relativă, deci incompletă a infinității realității obiective, se preschimbă inevitabil într-o deformare a imaginii, în ceva fals. Cu totul altfel stau lucrurile în artă. Desigur, configurarea literară a unui om nu poate conține niciodată bogăția infinită și inepuizabilă de trăsături și manifestări precum le conține viața

însăși. Dar esența plăsmuirii artistice constă tocmai în aceea că această copie relativă, incompletă trebuie să aibă același efect ca viața însăși, ba chiar mai amplificată, mai intensivă, mai vie decît e aceea a realității obiective.

Acest caracter paradoxal general al artei în reflectarea infinitei bogății a realității obiective apare într-o formă deosebit de ascuțită în acele genuri care, din necesitatea lăuntrică a conținutului și a formei lor, trebuie să aibă pretenția că sînt o copie plastică, vie a totalității vieții. Iar această necesitate există tocmai pentru tragedie și epica de mari dimensiuni. Efectul lor profund, importanța lor centrală și epocală în întreaga viață culturală a omenirii se datorează iscării acestei trăiri la cel ce le receptează. Dacă nu sînt capabile să trezească această trăire, sînt total nereușite. Nici o autenticitate naturalistă a manifestărilor izolate de viață, nici o „măiestrie“ formalistică a construcției sau a unor efecte izolate nu pot suplini absența trăirii totalității vieții.

Este clar că aici nu este vorba numai de o problemă de formă. Absolutizarea îndreptățită artistică a imaginii relative a vieții are, desigur, și fundamentarea ei conținutistică. Ea poate rezulta numai pe baza înțelegerii reale a conexiunilor celor mai importante, cu caracter de lege, esențiale, ale vieții, atît în destinul individului, cît și în acela al societății. Dar tot atît de clar este că simpla cunoaștere a conexiunilor esențiale nu ar fi niciodată suficientă pentru așa ceva. Aceste trăsături esențiale, aceste cele mai importante legități ale vieții trebuie să apară într-o nemijlocire nouă, creată de artă, ca niște trăsături personale unice și ca niște corelații între oameni concreți și situații concrete. Dar această nemijlocire nouă, artistică, această reindividualizare a ceea ce este general la om și destinul său constituie tocmai misiunea formei artistice.

În epica de mari dimensiuni și în tragedie, problemă specifică constă tocmai în această prezentare

nemijlocită a totalității vieții, în trezirea unei lumi a aparenței, în care — chiar și în epica extensivă — un număr foarte limitat de oameni și destine omenești trebuie să trezească trăirea totalității vieții.

Estetica epocii de după o mie opt sute patruzeci și opt a pierdut cu totul simțul pentru problemele de formă în acest sens major. În măsura în care nu a negat într-un mod nihilist-relativist orice deosebire între forme, ea nu a depășit o clasificare exterioară, formalistă după caracteristicile superficiale ale diferitelor forme. O tratare ce a pătruns într-adevăr spre esența problemei există în primul rînd în estetica clasică germană, care, firește, a precedat cu un rol de pionierat estetica iluminismului, în punerea multor probleme speciale.

Cea mai principală și cea mai profundă definire a deosebirii dintre configurarea totalității în epica de mari dimensiuni și în dramă o aflăm în estetica lui Hegel. Hegel stabilește că prima cerință a configurării lumii în epica de mari dimensiuni este „*totalitatea obiectelor*, care [este zugrăvită] cu scopul de a pune în lumină corelația dintre acțiunea specială și solul ei substanțial“. Hegel accentuează apăsător și cu justete că aici nu este vorba niciodată de independența lumii obiectelor. Dacă scriitorul epic o configurează în mod independent, această lume a obiectelor își pierde orice conținut poetic. În literatură, lucrurile sînt imporante, interesante și atrăgătoare numai ca obiecte ale activității omenești, ca factori ce mijlocesc relațiile dintre oameni și dintre destine omenești. Totuși, în epica de mari dimensiuni, ele nu reprezintă niciodată un simplu fundal decorativ, sau simple instrumente tehnice ale conducerii acțiunii, care nu ar putea pretinde pentru sine nici un interes adevărat. O operă literară, care configurează numai viața lăuntrică a omului, fără interacțiunea vie dintre aceasta și obiectele mediului ei social-istoric, se dizolvă în lipsă de contur și substanță artistică.

Adevărul și profunzimea acestei precizări hegelien constă tocmai în accentuarea interacțiunii, în afirmare faptului că „totalitatea obiectelor“ zugrăvită de scriitorul epic este totalitatea unei trepte din evoluția istorică societății omenеști, că este imposibil ca societatea omenеască să fie descrisă în totalitatea ei, dacă nu sînt descrise baza înconjurătoare și lumea înconjurătoare a lucrurilor care constituie obiectul activității ei. De aceea tocmai în dependența lor de activitatea omului, în referirea neîntreruptă la activitatea oamenilor, lucrurile sînt nu numai importante și semnificative, ci capătă prin aceasta și independența lor artistică proprie, ca obiecte ale configurării. Luată în fond, cerința ca epica de mari dimensiuni să configureze „totalitatea obiectelor“ înseamnă cerința unei imagini artistice a societății omenеști, așa cum se produce și se reproduce ea în procesul vieții ei cotidiene.

Cum știm, drama tinde și ea spre o configurare totală a procesului vieții. Dar această totalitate este concentrată în jurul unui centru ferm, în jurul conflictului dramatic. Ea este — dacă ne putem exprima astfel — reproducerea artistică a sistemului acelor năzuințe omenеști care, luptînd între ele, iau parte la acest conflict central. „De aceea — spune Hegel — acțiunea dramatică se bazează în esență pe un conflict, iar unitatea adevărată își poate avea temeiul numai în *mișcarea totală* (subliniat de mine, G.L.), în aceea că, după definirea circumstanțelor speciale, a caracterelor și a scopurilor, conflictul se arată adecvat scopurilor și caracterelor în măsura în care anulează contradicția dintre ele. Această soluție trebuie să fie atunci concomitent subiectivă și obiectivă, ca și acțiunea însăși.“

Prin aceasta, Hegel opune „totalitatea mișcării“ din dramă „totalității obiectelor“ din epica de mari dimensiuni. Ce înseamnă aceasta din punctul de vedere al formei epice și al celei dramatice? Să încercăm a ilustra această opoziție printr-un mare exemplu istoric. În *Regele Lear*,

Shakespeare configurează cea mai mare și mai zguduitoare tragedie a disoluției familiei ca nucleu social, pe care o cunoaște literatura universală. Nimeni nu se va putea sustrage tocmai impresiei totalității exhaustive a acestei creații. Dar prin ce mijloace se obține această impresie ? În relațiile dintre Lear și fiicele sale, între Gloucester și fiii săi, Shakespeare configurează marile mișcări și orientări omenesc-morale tipice, care rezultă într-un mod extrem de ascuțit din zdruncinarea, din disoluția familiei feudale. Aceste mișcări extreme, dar tipice tocmai prin caracterul lor extrem, formează un sistem complet închis, care, în dialectica sa mobilă, epuizează toate luările de poziție omenesti posibile față de acest conflict. Ar fi imposibil, fără a cădea într-o tautologie psihologico-morală, să mai adăugăm acestui sistem un nou membru, o nouă direcție a mișcării. „Totalitatea mișcării” din *Regele Lear* rezultă din bogăția psihologiei oamenilor aflați în luptă, grupați în jurul conflictului, din această totalitate absolută, prin care, întregindu-se reciproc, oamenii reflectă toate posibilitățile conflictului din viață.

Ce nu conține totuși această creație ? Lipsește întreaga sferă de viață a relațiilor dintre părinți și copii, lipsesc bazele materiale ale familiei, creșterea, decăderea ei etc. Să comparăm această dramă doar cu marile tablouri de familie, care zugrăvesc la modul epic problematica familiei, cu *Buddenbrocks* (*Casa Buddenbrook*) de Thomas Mann și cu *Întreprinderile Artamonov* de Gorki. Ce ampluare și ce bogăție a circumstanțelor reale din viața de familie aici, ce generalizare, acolo, redusă la însușiri pur omenesc-morale, voite, capabile să fie transpuse într-o acțiune bazată pe un conflict ! Da, trebuie să admirăm arta extraordinară a lui Shakespeare în generalizarea dramatică, tocmai pentru că el întruchipează generația mai veche a familiei numai prin Lear și Gloucester. Dacă — așa cum ar fi trebuit s-o facă neapărat un scriitor epic — i-ar fi dat fie lui Lear, fie lui Gloucester, fie amândurora o soție,

Shakespeare ar fi trebuit să slăbească concentrarea conflictului (dacă conflictul cu copiii ar fi adus și un conflict cu părinții), sau să cadă, prin prezentarea soției, într-
tautologie dramatică, soția neputînd fi altceva decît un
ecou atenuant al soțului. Pentru atmosfera rarefiată
generalizării dramatice este caracteristic că această tra-
gedie face în mod necesar o impresie zguduitoare asupra
spectatorului care nici nu-și pune în genere problema
absenței soțiilor. Într-o creație epică corespunzătoare, cu
două destine paralele de acest fel, o asemenea situație ar
fi făcut cu siguranță impresia de ceva născocit și ar fi soli-
citat o motivare specială, dacă, în genere, ar fi putut fi
motivată în mod convingător. Firește, analiza noastră ar
putea fi continuată pînă la configurarea celor mai mărunte
detalii. Aici ne interesează numai evidențierea contrastului
în generalitatea sa.

Concentrînd reflectarea vieții în configurarea unui
conflict mare, grupînd în jurul acestui conflict toate mani-
festările de viață și epuizîndu-le numai în relația lor cu
conflictul, drama simplifică și generalizează posibilele
luări de poziție ale oamenilor față de problemele lor de
viață. Tabloul se reduce la reprezentarea tipică a celor mai
importante și mai caracteristice luări de poziție ale oame-
nilor, la ceea ce este indispensabil pentru închegarea
dinamică, în acțiune, a conflictului, așadar la acele miș-
cări sociale, morale și psihologice din oameni, din care
rezultă conflictul și care soluționează conflictul. Orice
personaj, orice trăsătură psihologică a unui personaj
care ar depăși necesitatea dialectică a acestei conexiuni,
a dinamicii vieții a conflictului ar apărea în mod obligatoriu,
din punctul de vedere al dramei, ca fiind de prisos. De
aceia are dreptate Hegel, cînd caracterizează compoziția
determinată în acest fel drept o „totalitate a mișcării“.

Bogăția și amploarea acestei tipologii depînd de treapta
evoluției istorice pe care ia ființă o dramă, iar înăuntrul

acestei trepte, desigur, și de individualitatea autorului dramatic.

Determinantă rămîne totuși dialectica internă, obiectivă a conflictului însuși, care, în oarecare măsură independent de conștiința autorului dramatic, trasează contururile „totalității mișcării”. Să luăm, de exemplu, *Antigona* de Sofocle. Creon a poruncit ca Polynices să nu fie înmormîntat. Pornind de la această situație, conflictul dramatic impune să existe două, dar numai două surori ale lui Polynices. Dacă Antigona ar fi fost sora unică, atunci opoziția ei eroică față de porunca regelui ar fi creat impresia unei reacții sociale medii, firești. Figura surorii ei, Ismena, este neapărat necesară, pentru a arăta că acțiunea Antigonei este, ce-i drept, expresia eroică firească a unei morale mai vechi, dispărute, dar, în condițiile actuale din dramă, nu și o reacție spontană firească. Ismena condamnă ca și Antigona interdicția formulată de Creon, dar îi cere surorii ei cu porniri eroice să se supună, ca mai slabă, puterii. E tot atît de clar, cred eu, că fără Ismena tragedia Antigonei n-ar fi făcut o impresie convingătoare, ca imagine artistică a totalității social-istorice, pe cît e de clar că o a treia soră ar fi fost din punct de vedere dramatic o pură tautologie.

Lessing are, așadar, pe deplin dreptate, atunci cînd, în polemica sa împotriva tragediei clasice franceze, evidențiază cu energie faptul că principiile compoziției dramatice ale lui Shakespeare sînt identice cu acelea ale grecilor. Deosebirea dintre Shakespeare și greci este una istorică. Ca urmare a complicării obiective, social-istorice a relațiilor omenești, structura conflictului a devenit în realitatea însăși mai încălțită și mai diversificată. Compoziția dramei shakespeariene oglindește această nouă stare a realității tot atît de fidel și grandios, precum tragedia lui Eschil și a lui Sofocle a reprodus artistic stadiul mai simplu al lucrurilor din vechea Atenă. Această schimbare istorică însemnează o nouă modalitate calita-

tivă a construcției dramatice la Shakespeare. În aceasta, noutatea nu este, desigur, o simplă sporire exterioară a bogăției lumii zugrăvite artistic. Dimpotrivă, este un sistem cu totul nou creat prin mijloace geniale, original, de mișcări diversificate, tipice, dar reduse, în diversitatea lor, la ceea ce e tipic necesar. Forma dramatică la Shakespeare trebuia să fie cu totul alta, tocmai pentru că esența intimă a dramei sale se bazează pe aceleași principii ca la greci.

Justețea și profunzimea analizei lui Lessing se confirmă însă mai ales cu ajutorul unor exemple negative. După o prejudecată larg răspândită, concentrarea exterioară a acțiunii, reducerea numărului de personaje la câteva etc. ar reprezenta în dramă o orientare pur dramatică, în vreme ce, dimpotrivă, schimbarea frecventă, policromă de decor, marele număr de personaje în acțiune etc., ar constitui o orientare în sens epic. Această părere este superficială și greșită. Caracterul cu adevărat dramatic sau „romanesco” depinde de soluția dată în problema „totalității mișcărilor”, nu de caracteristici pur formale.

Să luăm mai întâi modalitatea compozițională a tragediei clasice franceze. Aceasta încearcă să realizeze vestita unitate de spațiu și timp. Ea reduce la minimum personajele ce apar în scenă. Dar înăuntrul acestui minimum există personaje întotdeauna absolut de prisos din punct de vedere dramatic, anume faimoșii „confidenți”. Alfieri, el însuși un adept al acestei modalități compoziționale, critică nu numai teoretic rolul nedramatic al acestor personaje, dar le și îndepărtează practic din dramele sale. Ce rezultă însă de aici? Eroii lui Alfieri nu au, ce-i drept, „confidenți”, dar au în schimb monoloage lungi și adesea total nedramatice. Critica lui Alfieri demască o latură pseudodramatică a tragediei clasice franceze și o înlocuiește cu un motiv făturos nedramatic. Adeverata eroare de compoziție, care se află la baza acestui întreg complex de probleme, constă în aceea că scriitorii

respectivi au abstractizat mecanic și brutal conflictul, în moduri diferite, la diferiți reprezentanți de seamă ai acestei orientări și din diverse motive istorice și individuale. Datorită abstractizării, dinamica vie a „totalității mișcării” se pierde. Să ne gândim aici din nou la Shakespeare. Nici chiar „cei mai singuratici” eroi ai săi nu sînt izolați. Dar, alături de Hamlet, Horatio nu este un „confident” ci o forță motrice independentă și necesară a acțiunii în ansamblu. Conflictul concret din *Hamlet* ar fi inimaginabil fără sistemul de contraste în acțiune dintre Hamlet, Horatio, Fortinbras și Laertes. Tot astfel, în *Romeo și Julieta*, Mercutio și Benvolio au funcțiuni independente, necesare sub aspectul conținutului dramatic.

Ca un exemplu opus poate sluji drama naturalistă. Acolo, unde s-a cristalizat în oarecare măsură o compoziție dramatică, de exemplu în *Die Weber* (Țesătorii) de Hauptmann, majoritatea personajelor sînt necesare dramatic, reprezintă o componentă mobilă, în acțiune, a totalității concrete a revoluției țesătorilor. Dimpotrivă, cele mai multe drame naturaliste, chiar și acelea care o scot la capăt cu personaje relativ puține și-și concentrează mult acțiunea sub aspect temporal și spațial, conțin întotdeauna și o serie de personaje care slujesc numai pentru a înfățișa concret spectatorului mediul social. Fiecare personaj, fiecare scenă de acest fel dau dramei un aspect „romanesc”, deoarece exprimă un moment al acelei „totalități a obiectelor” care este esențialmente străină țelului dramei.

Simplificarea pare a îndepărta drama de viață; din această apreciere bazată pe aparențe au rezultat diverse teorii false asupra dramei: în epoci trecute, diferitele teorii pentru justificarea tragediei clasice franceze; în epoca noastră, teoriile despre caracterul „convențional” al formei dramatice, despre „legitatea proprie” a teatrului etc. Cele din urmă nu sînt altceva decît reacții la eșecul inevitabil al naturalismului în dramă, care, căzînd în cealaltă

extremă, se mișcă în același fals cerc de vrajă ca naturalismul însuși.

„Îndepărtarea“ de viață a dramei însăși trebuie înțeleasă ca o *realitate a vieții*, ca o reflectare artistică a modului cum este obiectiv viața însăși în *anumite momente* ale mișcării ei și, în consecință, cum *apare ea în mod necesar*.

În genere, nu se poate contesta că ideea centrală a dramei constă în conflictul unor forțe sociale, în momentul său culminant, cel mai acut. Și nu e nevoie de o perspicacitate deosebită, pentru a vedea relația dintre conflictul social ajuns la o formă extremă și răsturnarea socială, revoluția. Orice teorie autentică, profundă a tragicului evidențiază ca indicii esențiale ale conflictului pe de o parte necesitatea de a acționa de ambele părți ale forțelor aflate în luptă, iar pe de alta, necesitatea soluționării violente a conflictului. Dacă însă transpunem aceste cerințe formale ale conflictului tragic în limbajul vieții, atunci vedem în ele trăsăturile schimbărilor revoluționare ale vieții însăși, generalizate la extrem, reduse la forma abstractă a mișcării.

Nu este, desigur, întâmplător că marile perioade de înflorire a tragediei coincid cu marile transformări de importanță istorică universală ale societății omenești. Hegel însuși — chiar dacă într-o formă mistificată — a recunoscut în conflictul din *Antigona* de Sofocle ciocnirea acelor forțe sociale, care în realitate au dus la nimicirea formelor sociale primitive, la nașterea noii *polis* grecești. Analiza *Orestiei* de Eschil făcută de Bachofen¹ duce, ce-i drept, mai departe decât Hegel tendințele mistificatoare, dar formulează totuși acest conflict social mai concret decât a făcut-o Hegel: ca o ciocnire tragică între stările de lucruri din matriarhatul pe cale să apună și noua ordine socială a patriarhatului. Analiza amănunțită și profundă a acestei probleme, pe care o dă Engels în

¹ *Johann Jakob Bachofen* (1815—1887) — profesor de drept roman la Universitatea din Basel; a studiat matriarhatul și dreptul primitiv.

Der Ursprung der Familie (Originea familiei), aşază pe o bază materialistă teoria mistic-idealistică a lui Bachofen şi argumentează într-un mod clar atât teoretic, cât şi istoric necesitatea corelaţiei dintre naşterea tragediei greceşti şi această transformare epocală din istoria omenirii.

Într-un mod similar stau lucrurile cu a doua înflorire a tragediei în perioada Renaşterii. De data aceasta, premisele materiale şi formale pentru un nou avînt al dramei sînt date de conflictul de importanţă epocală dintre feudalismul pe cale de dispariţie şi ultima societate împărţită în clase, care trecea prin durerile facerii. Marx a exprimat cu o claritate deplină această corelaţie în privinţa dramei din perioada Renaşterii. El a atras atenţia în diferite scrieri asupra necesităţii sociale a începerii şi a sfîrşitului perioadelor tragice. Astfel, în *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie (Contribuţii la critica filozofiei hegeliene a dreptului)* (1844), el evidenţiază ca premisă a tragediei tocmai momentul necesităţii, sentimentul profund, rezultat din necesitate, al dreptăţii sale, nutrit de aceea parte a societăţii care pierde : „Cîtă vreme acest *ancien régime*, ca orînduire dată a lumii, lupta împotriva unei lumi abia în devenire, eroarea pe care o comitea era o eroare a istoriei, nu una personală. Prăbuşirea sa a fost de aceea tragică.“

În acest studiu din tinereţe, ca şi, mai tîrziu, în *Der achtzehnte Brumaire [des Louis Bonaparte] (Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte)*, Marx dă o pătrunzătoare analiză a motivului pentru care, în cursul evoluţiei istorice, anumite conflicte sociale se transformă din conflicte tragice în subiecte de comedie. Şi este extraordinar de interesant, iar pentru teoria dramei de o importanţă fundamentală, că rezultatul obiectiv al evoluţiilor istorice cercetate de Marx în acest caz constă în aceea că necesitatea tragică de a acţiona este anulată social-istoric la una dintre părţile aflate în luptă, la militanţii pentru progresul omenirii.

Ar fi însă un unghi de vedere îngust să limităm la marile revoluții istorice înseși faptele de viață aflate la baza formei dramatice. Aceasta ar egala cu o izolare abstractă a revoluției de tendințele generale și permanent active ale vieții sociale, ar însemna să facem din nou din faptul revoluției un fel de „catastrofă naturală” în sensul lui Cuvier. Dimpotrivă, trebuie să remarcăm în primul rînd că nu toate conflictele sociale care poartă în sine germenii unei revoluții au dus în realitatea istorică la revoluție. Marx și Lenin au atras în repetate rînduri atenția că au existat situații obiectiv revoluționare care, datorită nematurizării factorului subiectiv, n-au dus totuși la izbucnirea unei revoluții. Să ne gîndim la perioada de la sfîrșitul anilor cincizeci, începutul anilor șaiszeci din secolul al XIX-lea din Germania („era nouă” și conflictul constituțional imediat următor din Prusia ¹).

Dar cu aceasta, problema conflictelor sociale nu a fost nici pe departe epuizată. O adevărată revoluție populară nu izbucnește niciodată ca urmare a unei singure contradicții sociale izolate. Perioada de pregătire obiectiv-istorică a revoluțiilor este plină în viața însăși de o serie întreagă de contradicții tragice. Coacerea revoluției dă la iveală mereu mai limpede corelația obiectivă dintre aceste contradicții ce apar între timp izolate și le concentrează în acțiunea maselor în cîteva probleme centrale și decisive. Tot astfel, anumite contradicții sociale pot acționa mai departe, nerezolvate, și după o revoluție, sau pot să apară chiar întărite și sporite ca urmare a revoluției.

Toate acestea au consecințe foarte importante pentru problema ce ne interesează aici. Pe de o parte, iese în evidență strînsa corelație din viață dintre conflictul dramatic și răsturnarea socială. Opinia lui Marx și Engels

¹ „Era nouă” a fost numită perioada care a început în 1858 în istoria Prusiei, odată cu instalarea ca regent a lui Wilhelm I. „Conflictul constituțional” s-a produs în 1862, între parlament și noul prim-ministru, Bismarck.

asupra conexiunii dintre perioadele de înflorire a dramei și revoluție se confirmă astfel pe deplin ; căci este clar că o concentrare social-istorică a contradicțiilor din viață duce în mod necesar la o creație dramatică. Pe de altă parte, rezultă că adevărul vieții ce stă la baza formei dramatice nu poate fi oarecum „localizat“ în mod îngust și mecanic la marile revoluții din istoria omenirii. Căci adevăratul conflict dramatic cuprinde, ce-i drept, trăsăturile omenesc-morale ale unei mari revoluții sociale, dar, tocmai pentru că o creație literară tinde spre ceea ce este esențial omenesc, conflictul concret nu trebuie să revele neapărat, în modul înfățișării sale directe, o anumită răsturnare ce-i stă la bază. Această răsturnare constituie fundamentul general al conflictului, dar legătura dintre acest fundament și forma concretă a conflictului poate fi foarte complicată și mijlocită. Vom vedea mai târziu că istorismul celor mai desăvârșite și mai importante drame ale lui Shakespeare se manifestă tocmai în acest mod. Caracterul contradictoriu al evoluției sociale, ascuțirea contradicțiilor pînă la conflictul tragic este un fapt *general* de viață.

Caracterul contradictoriu al vieții nu dispare odată cu anularea socială a antagonismelor de clasă de către revoluția socialistă victorioasă. Am concepe foarte plat și nedialectic viața, dacă am crede că în socialism n-ar exista decît voioșia plictisitoare a unei automulțumiri lipsite de probleme, de luptă și de conflicte. Desigur, conflictele dramatice capătă în socialism o înfățișare cu totul nouă, deoarece, odată cu dispariția din societate a antagonismelor de clasă, a contradicțiilor antagoniste, prăbușirea tragică a eroului din dramă, de exemplu, nu mai joacă același rol ca înainte.

Dar și în privința dramei create în societatea împărțită în clase ar fi mai mult decît superficial să vedem în prăbușirea tragică doar brutala nimicire a vieții omenesci, doar

ceva „pesimist“ — căruia în drama noastră i s-ar opune un „optimism“ conceput tot atît de plat. Nu trebuie să uităm niciodată că la dramaturgii cu adevărat mari din perioadele trecute prăbuşirea tragică a fost totodată o desfăşurare a celor mai mari energii omeneşti, a celui mai înalt eroism, că înălţarea omului a devenit posibilă tocmai graţie ducerii conflictului pînă la capăt prin luptă. Antigona sau Romeo pier tragic, dar, murind, Antigona şi Romeo sînt oameni cu mult mai mari, mai bogaţi în însuşiri superioare decît au fost mai înainte ca tragicul conflict să-i fi smuls în vîrtejul lui.

Îndeosebi astăzi este necesar să subliniem această latură a conflictului tragic, să vedem cum un fapt general de viaţă este generalizat aici artisticeste în şi prin formă dramatică, datorită căreia este reţrăit cu intensitate. Această latură omenească a conflictului dramatic, care nu e nicidecum legată în mod necesar de pieirea tragică, există ca fapt de viaţă şi în realitatea socialistă, putînd deveni aşadar şi în socialism baza unei importante creaţii dramatice.

În aprecierea adevărului formei dramatice, problema conflictului ca fapt de viaţă trebuie luată deci într-un mod foarte concret. Fără a avea nici cea mai mică pretenţie de a epuiza cît de cît această problemă, vom enumera aici cîteva fapte tipice de viaţă, a căror reflectare artistică duce în mod necesar la crearea formei dramatice.

Să începem cu problema momentelor de răscruce din viaţa indivizilor şi a societăţii. În tragedia *Herodes und Mariamne* (Irod şi Mariamne) de Hebbel, eroina spune eroului :

Tu poate ai

Acuma chiar destinul tău în mîină

Şi-l poţi întoarce cum ţi-ar fi pe plac !

Oricare om trăieşte-o clipă cînd

Acel ce steaua i-o îndrumă lui
Îi trece frîul. Însă ce păcat,
Că nimeni nu cunoaște clipa, care
E poate cea de-acum ce pierе-în zbor.

Numai reprezentanții unui fatalism mecanicist se pot îndoi de realitatea unor asemenea clipe din viață. Necesitatea vieții sociale se impune nu numai prin fapte în-tîmplătoare, ci și prin asemenea hotărîri ale unor oameni și grupuri de oameni. Desigur, aceste hotărîri nu sînt libere în sensul unui voluntarism idealist, ele nu presupun o independență omenească în vid. Dar în cadrul istoric dat, prescris în mod necesar, al oricărei acțiuni omenești, asemenea „clipe“ rezultă în mod necesar tocmai datorită bazei contradictorii a oricărei evoluții social-istorice.

Am pus cuvîntul *clipe* între ghilimele, deoarece, luat prea textual, are un caracter fetișist. Este însă o trăsătură esențială a realității ca un asemenea moment de răscruce să apară mereu împreună cu posibilitatea și necesitatea hotărîrii de a ne orienta într-o direcție sau alta. Dar, pe de o parte, o asemenea alegere nu există întotdeauna, ci presupune o anumită ascuțire cu caracter de criză a relațiilor sociale sau personale, iar, pe de alta, durata în timp a posibilității de a decide este una relativ limitată. Fără îndoială, faptul acesta este cunoscut de oricine din experiența sa personală de viață.

Scrierile lui Lénin, în special acelea din perioadele acut revoluționare, arată ce rol important joacă astfel de clipe în istoria însăși și cît de strict limitată este durata lor. Cînd, după revoluția din iulie 1917, propune socialiștilor revoluționari și menșevicilor să formeze un guvern răspunzător în fața sovietelor, Lenin scrie : „Acum și numai acum, poate doar în decurs de *cîteva zile*, sau doar de o săptămînă, două, un asemenea guvern s-ar putea forma și consolida pe cale deplin pașnică“. Importanța politică a acestei propuneri depășește cadrul discuției noastre. Noi am reținut-o

numai pentru a arăta, sprijinindu-ne pe declarațiile unui asemenea strateg și tatician în lupta de clasă cum a fost Lenin, că „răscrucea“, „clipa“ hotărîrii nu este o stilizare exagerată, prinsă din aer, a unor autori dramatici idealisti. așa cum răstălmăcesc lucrurile teoreticienii neoclasici ai dramei din perioada imperialistă, ci un fapt de viață extrem de important și mereu posibil, care joacă un rol foarte însemnat atît în destinul indivizilor, cît și în acela al claselor.

Al doilea complex al acestor fapte de viață s-ar putea formula pe scurt prin expresia : cui va „i se cere socoteala“ pentru ceva. Ce înseamnă aceasta ? Împletirea cauzală este în viață extrem de complicată. E de la sine înțeles că fiecare faptă a unui om sau a unui grup de oameni are repercusiuni asupra destinelor lor viitoare ; destinul lor depinde în mare măsură de direcția în care acționează ei în circumstanțele istorice date. Dar aceste consecințe survin în viață adesea foarte încet, întotdeauna neuniform și contradictoriu. Mulți oameni își sfîrșesc viața, sau și-au și orientat-o de mult pe altă cale, mai înainte ca respectivele consecințe ale faptelor lor anterioare să fi apărut într-o formă decisivă. Dar este un fapt general de viață, care se ivește adesea, ca aceste consecințe, izvorîte în mod necesar din fapte anterioare și îndeosebi din comportarea generală, din poziția față de viață, care au inspirat faptele, să se concentreze în viață cu toată puterea, obligîndu-l pe om să dea socoteală pentru viața lui. Și aici iese la iveală conexiunea dintre faptele dramatice de viață și crizele revoluționare ale societății. Căci îndeosebi la grupele sociale, de exemplu, la partide, o asemenea prezentare a socotelii survine mai ales în timpuri de criză. Partidele s-au îndepărtat treptat de reprezentarea reală a acelor interese de clasă pentru slujirea cărora au fost fondate, au acumulat în această privință greșeli după greșeli, fără să fi survenit vreo oarecare consecință reală. Apoi apare „brusc“ o criză socială, iar un partid pînă ieri puternic se vede „brusc“ acoperit de rușine

și fără audiență în rîndurile foștilor partizani. Istoria este bogată în asemenea fapte, desigur nu numai în legătură cu partide politice în sens restrîns. Tocmai marea revoluție franceză este plină de catastrofe, dramatice și în viața însăși. De la prăbușirea „bruscă“ a absolutismului în ziua asaltului Bastiliei, un lanț de prăbușiri similare — căderea girondinilor, a dantonistilor, Thermidor-ul — duce pînă la prăbușirea imperiului napoleonian. -

Asemenea momente au și în viața însăși un caracter dramatic. Nu e deci de mirare că „cererea socotelii“ constituie una dintre problemele centrale ale creației dramatice. Putem urmări această problemă, ca un laitmotiv al marilor tragedii, de la *Oedip* de Sofocle, model de tragedie pentru creația dramatică a două milenii, pînă la *Dantons Tod* (*Moartea lui Danton*) de Büchner. Pentru creația dramatică este deosebit de caracteristică că ea nu configurează acumularea lentă, treptată a consecințelor, ci, de cele mai multe ori, un interval de timp relativ scurt, concludiv — tocmai acel moment dramatic din viața însăși — în care aglomerarea consecințelor acumulate se manifestă în acțiuni. Îndeobște, pornindu-se de la exemplul formal al lui *Oedip*, acest fel de dramă este pus în corelație pe de o parte cu concentrarea clasicistă a evenimentelor, pe de alta cu antica „idee a destinului“. Nici una dintre aceste opinii nu corespunde realității. Căci, de exemplu, capodopera lui Büchner este concepută, în privința formei, pe de-a-n-tregul în sensul lui Shakespeare, nu al grecilor. Și totuși tragismul lui Danton din această dramă se bizuie pe acest fundament. În centrul creației nu se află nici vigurosul tactician al revoluției victorioase, nici politicianul burghez șovăielnic ce se abate de la continuarea revoluției. La Büchner, toate acestea s-au întîmplat de mult. Scriitorul înfățișează cu o forță dramatică incomparabilă numai cum marelui revoluționar Danton, care s-a înstrăinat de popor și de destinul acestuia, „i se cere socoteala“ pentru abaterea sa de pe drumul istoriei.

Să mergem mai departe. Lenin vorbește în repetate rânduri despre faptul că într-o anumită situație a acțiunii, din șirul nesfârșit de posibilități, trebuie apucată ferm o anumită verigă pentru ca abia astfel să putem ține realmente în mână lanțul întreg. În felul acesta, Lenin caracterizează incomparabil nu numai un principiu important pentru acțiunea politică, îndeosebi în perioadele unor cotituri necesare, ci și o însușire generală a acțiunii omenești îndeobște. Mai bine spus : un anumit mod al acțiunii omenești, un mod al reacției omenești în anumite momente decisive ale vieții. Menționăm foarte pe scurt că alegerea și apucarea unei verigi se află într-o conexiune intimă cu problema răscrucii, tratată de noi mai sus. Totodată, atragem atenția că respectivul fapt de viață are un caracter specific. Nota specifică în problema privind veriga rezidă în primul rând în accentuarea verigii apucate, în faptul că aceasta trebuie situată în centru. În viața însăși și pentru scopurile vieții înseși, viața este simplificată, supusă unui proces de generalizare. Simplificarea și generalizarea conferă neconținut vieții un caracter activ, energic, care creează contraste și dă acuitate contrastelor.

Apucarea verigii nu trebuie să fie legată ca atare, în mod necesar, de un conflict și nu trebuie să rezulte în mod necesar dintr-un conflict, dar concentrarea problemelor vieții într-un centru provoacă în majoritatea cazurilor conflicte. Căci nici în viața omului luat ca individ concentrarea nu se produce în vid, ci într-o vie interdependentă cu acțiunile altor oameni. Și, în mod firesc, concentrarea propriei acțiuni într-un punct decisiv provoacă și concentrarea în același punct a forțelor personal-omenești contrarii. Desigur, acest efect al verigii este vizibil îndeosebi în viața politică. Aspectul adesea amorf al diferitelor tendințe și curențe capătă ici și colo o fizionomie clară, pronunțată, atunci când e ridicată o asemenea problemă privind veriga lanțului. Să ne gândim numai la diferențierea extrem de puternică a deosebitelor poziții, determinată de

marea cuvîntare a lui Lenin la introducerea N.E.P.-ului. *Mutatis mutandis*, această problemă joacă un rol înrudit și în viața individului.

În sfîrșit, să ridicăm o altă problemă, strîns legată de această chestiune : adîncă dependență dintre un om și opera sa. Chiar și în viața pur personală, această dependență duce la conflicte, la ciocniri și complicații dramatice. Căci oricît de mult ar fi o operă centrul tuturor străduințelor unui om, nu există nimeni la care și pentru care alte forțe vitale să nu aibă și ele o importanță decisivă. Cu cît mai profund se dăruiește, pe de o parte, un om operei sale, cu atît mai mult este el, pe de alta, un om adevărat, așadar, cu cît mai multe și mai intime fire îl leagă de viață, de diferitele curențe ale vieții, cu atît mai dramatic devine conflictul.

Dar legătura dintre un om și opera sa nu este niciodată, nici chiar în cazuri foarte rare, o simplă chestiune personală. Dacă e vorba de o operă artistică sau științifică, tucurile, privite superficial și psihologic, par să stea astfel. Dacă, însă, opera respectivă este nemijlocit legată de viața societății, atunci ia ființă un complex de interferențe care poartă în esență și direct un caracter social.

Cu aceasta ne-am întors la problema tratată încă în prima parte a lucrării noastre, la problema „indivizilor de importanță istorică universală”, în sensul hegelian. Atunci am pornit de la tratarea procesului istoric însuși și am cercetat rolul pe care îl joacă într-o creație epică acești „indivizi de importanță istorică universală”. Am ajuns la concluzia că tocmai importanța lor istorică este exprimată epic cel mai bine, atunci cînd, din punct de vedere compozițional, sînt în subiect personaje secundare. Acum abordăm problema din altă latură, anume pornind de la viața lăuntrică a individului. Ceea ce constatăm este că profunda legătură omenească cu societatea și cu misiunile omului în societate duc spre tipul „individului de importanță istorică universală”, în care atît legătura omului cu misiunea sa so-

cială, dăruirea sa față de această misiune, cât și importanța extensivă și intensivă a misiunii apar într-un punct culminant. Asupra acestei corelații, Hegel spune : „Aceștia sînt oamenii mari din istorie, ale căror scopuri proprii, particulare, conțin substanțialul, care este voința spiritului universal. Acest conținut constituie adevărata lor putere...”

Intrucît în totala dăruire personală față de o operă am văzut o dramatizare a vieții în viața însăși, este clar că acest caz extrem al unei asemenea legături reprezintă și în sens dramatic un punct culminant, și anume chiar în viața însăși, nu numai în artă. Și în viața însăși, această unitate personală esențială dintre individ, opera sa și conținutul social al acestei opere accentuează concentrarea sferei de viață, în care apare „individul de importanță istorică universală”, ducînd la conflicte pregnante, care sînt obiectiv legate de realizarea operei. „Individul de importanță istorică universală” are un caracter dramatic. Viața însăși l-a menit să devină erou, figura centrală a dramei.

Căci conflictul social ca centru al dramei, în jurul căruia gravitează totul, la care sînt raportate toate componentele „totalității mișcării”, reclamă crearea unor personaje care, prin pasiunile lor personale, reprezintă acele forțe a căror ciocnire constituie conținutul obiectiv al conflictului. Este clar că, cu cît un om e în mai mare măsură un „individ de importanță istorică universală”, în sens hegelian, adică : cu cît mai mult pasiunile sale personale se concentrează și se dizolvă în conținutul conflictului, cu atît e mai apt să devină erou principal, personaj central al dramei. Și acest adevăr al formei dramatice este, cum am văzut, un adevăr al vieții, nu un artificiu formalist.

De aceea, el nu trebuie interpretat niciodată într-un sens exagerat, mecanic, de exemplu, așa cum au făcut-o mulți teoreticieni ai tragediei clasice franceze și imitatorii lor moderni neoclasiști, susținînd că numai marile personalități din istorie — sau din mitologie — sînt potrivite

să ofere eroi de dramă. Pentru viață și pentru copia sa artistică, drama, problema ce se pune nu este aceea a unei reprezentări formal-decorative, ci a unei concentrări obiective de forțe în conținut, a unei adevărate cuprinderi în aceeași persoană a unei forțe sociale angajate în conflict.

Hebbel compară odată, spiritual și frumos, tragedia cu un ceasornic universal, al cărui mers arată succesiunea marilor crize istorice și, dezvoltând această comparație, adaugă : „În sine, este indiferent dacă arătătorul ceasornicului este de aur sau de alamă, și nu are însemnătate dacă o acțiune importantă în sine, adică simbolică, se petrece într-o sferă socială inferioară sau superioară“. Hebbel a scris aceste cuvinte în prefața la tragedia sa burgheză *Maria Magdalena*, cu scopul apărării teoretice a acestei tragedii. În această apărare, scriitorul are pe de-a-ntregul dreptate. Figuri ca țaranul Pedro Crespo din *Judecătorul din Zalamea* de Calderón, ca personajele burgheze din *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe* (*Intrigă și iubire*), din *Furtuna* de Ostrovski și chiar și acelea din tragedia lui Hebbel sînt, în acest sens, „indivizi de importanță istorică universală“. Faptul că, în aceste drame, conflictul individual concret nu are dimensiuni istorice extensive, adică nu decide nemijlocit destinul unor popoare sau clase, nu schimbă cu nimic situația. Important este că, prin conținutul său social interior, conflictul din aceste drame reprezintă un eveniment istorico-social decisiv, că eroii unor asemenea drame poartă în sine acea legătură dintre pasiunea individuală și conținutul social al conflictului care îi caracterizează pe „indivizii de importanță istorică universală“. Absența acestor două momente dramatice din viața însăși face atît de plate, plictisitoare și neînsemnate cele mai multe drame burgheze și, din păcate, și proletare. Dezavantajul materialului constă în primul rînd în dificultatea de a dezvolta caracterul epocal al conflictului și al eroului din miezul acestuia, fără vreo stilizare, fără introducerea unor momente de falsă monumentalizare, și

totuși dramatic. **Drama modernă** din perioada de decădere generală a realismului evoluează însă pe linia minimei rezistențe. Vrem să spunem că își adaptează mijloacele de creație laturilor celor mai triviale ale materialului, momentelor celor mai prozaice ale vieții cotidiene moderne. În felul acesta, banalitatea cenușie devine, artistic, imaginea configurării; ea subliniază tocmai laturile defavorabile pentru dramă ale materialului. Rezultă piese de teatru care, tocmai sub aspect dramatic, se află la un nivel mai scăzut decât însăși viața zugrăvită de ele.

Repetăm : aici am evidențiat numai câteva exemple pregnante din marele șir de fapte de viață, a căror reflectare concentrată, conștient artistică, epuizând toate posibilitățile acestei concentrări, este drama. Legile formei dramatice decurg din materia de viață, a cărei reflectare generalizată la maximum este forma dramei. De aceea, marii scriitori din diferitele perioade ale dramei creează drame de tipuri foarte diverse. Dar, din același motiv, în aceste opere de artă foarte deosebite domnesc totuși aceleași legi formale interioare : legile mișcării din viața însăși, ale cărei copii artistice sînt dramele ; domnesc legile reflectării artistice, prin a căror aplicare și respectare dramele respective sînt opere de artă adevărate.

Toate teoriile despre dramă, care, — chiar dacă in-conștient, ca în cazul esteticii idealiste din perioadele mai vechi — nu pornesc de la aceste fapte de viață, ci de la diverse probleme ale „stilizării“ dramatice, alunecă în mod necesar pe greșite căi formaliste. Căci ele nu observă că așa-numita „depărtare de viață“ a formei dramatice nu este decât o expresie elevată și concentrată a anumitor tendințe ale vieții înseși. A nu înțelege această stare de lucruri, a porni de la îndepărtarea formală a expresiei dramatice de formele generale și medii de expresie ale vieții cotidiene înseamnă a ajunge nu numai la o teorie falsă, ci și la o practică falsă, înseamnă a altera nu numai forma dramei, ci și conținutul ei social-omenesc.

De la Saint-Évremond¹ pînă la Voltaire, mulți critici ai tragediei clasice franceze au avut un sentiment ciudat, chiar în legătură cu cele mai importante drame ale lui Corneille și Racine. Ei au simțit existența a ceva abstract, o îndepărtare de viață, o lipsă de „naturaletă“. Dar, deși critica pătrunzătoare a lui Lessing a fost foarte principială și a atins în multe privințe cele mai importante probleme de formă, abia Manzoni a pus degetul pe rană, în critica la adresa tragediei clasice franceze. Cităm critica lui Manzoni aici, deoarece din ea reiese cît se poate de lămurit că misiunea concentrării dramatice constă în reflectarea corectă a unor fapte de viață reale, a unor tendințe reale ale vieții, deoarece din ea reiese cît se poate de clar că o concentrare formală desfigurează conținutul omenesc al dramei.

Manzoni a combătut de-a lungul întregii sale vieți cerințele formale ale unității de loc și timp, a văzut în ele niște piedici de netrecut pentru misiunea epocii sale, pentru drama istorică. Dar — la fel ca și marele său contemporan Pușkin — el nu le-a combătut în numele unei „naturaletă“, în numele verosimilității sau al neverosimilității. El pleacă mai curînd de la observația că personajele și pasiunile lor sînt neapărat deformatе prin concentrarea timpului acțiunii la douăzeci și patru de ore : „De aceea această voință a trebuit chemată la viață mai repede, exagerîndu-se pasiunile, denaturîndu-le. Pentru a ajunge în răstimpul a douăzeci și patru de ore la o hotărîre definitivă, un om trebuie să fie neapărat stăpînit de o pasiune de cu totul alt grad decît aceea împotriva căreia a luptat de-a lungul unei luni.“ Printr-o astfel de concentrare, toate nuanțele sînt desființate : „Scriitorii tragici sînt obligați a se limita la descrierea unui mic număr de

¹ Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Evremond (1614—1703) — scriitor francez, discipol al lui Descartes, autor, între altele, de eseuri asupra unor probleme de literatură și istorie.

pasiuni categorice și dominatoare... Teatrul e plin de personaje fictive, care acționează în el mai mult ca niște tipuri abstracte ale anumitor pasiuni, decât ca oameni pasionați... De aici această exagerare, acest ton convențional, acest uniformism al caracterelor tragice... "Concentrarea spațială și temporală îi constrânge pe autorii de tragedii „să dea cu orice preț cauzelor o forță mai mare decât au avut-o cauzele reale... Sînt necesare șocuri brutale, pasiuni înfricoșătoare, determinări aglomerate..." Mai departe, Manzoni arată convingător cum predominarea exagerată, combătută și de alți critici, a motivului iubirii e de asemenea legată de aceste probleme privind forma, de efectul lor deformant.

Firește, tendința spre desfigurare are cauzele ei social-istorice. Dar forma artistică nu e niciodată o simplă copie mecanică a vieții sociale. Ce-i drept, ea rezultă ca reflectare a tendințelor acesteia, dar are, în acest cadru, o dinamică proprie, o tendință proprie spre veridicitate, sau spre îndepărtarea de aceasta. De aceea, marele autor dramatic și profundul critic Manzoni a criticat pe bună dreptate acest efect mutilant al unui tipar formal, tocmai pornind de la stabilirea unei strînse corelații între problemele formei dramatice și viața istorică.

II

SPECIFICUL CONFIGURĂRII OAMENILOR ÎN DRAMA

Desigur, aici s-ar putea pune întrebarea : admitînd că toate aceste fapte de viață a căror reflectare artistică constituie, după părerea noastră, forma dramatică, sînt adevărate și importante fapte de viață — nu sînt ele însă fapte de viață *cu caracter general* ? Ca atare, nu trebuie ele să fie reflectate și de epică ? Întrebarea este cît se

poate de justificată. Mai mult chiar, în această formă generală și, de aceea, abstractă, se cuvine ca ea să și capete un răspuns afirmativ. Firește, ca fapte generale de viață, ele trebuie să fie zugrăvite de orice creație literară care reflectă viața. Se ridică numai întrebarea ce rol și ce importanță le revine în diversele forme ale literaturii. Aici se impune o tratare concretă a problemei. Mai sus am reliefat aceste fapte de viață din întregul complex al vieții, deoarece, în această reliefare, ele constituie problema centrală a creației dramatice, deoarece în creația dramatică totul gravitează în jurul reflectării unor asemenea intensificări cu caracter de criză și care determină crize, deoarece în dramă paralelogramul forțelor a ceea ce am numit „totalitatea mișcării” rezultă pornind din acest centru, deoarece drama reflectă viața în această intensificare reală a ei.

Desigur, toate aceste fapte de viață apar și în reflectarea epică a realității. Deosebirea constă „numai” în aceea că în epică ele ocupă strict locul ce le revine în *întregul* proces al vieții. În epică, ele nu devin centrul, în jurul căruia se grupează totul. Și mai departe : întrucât creația dramatică configurează intensiv aceste momente de viață, din zugrăvirea lor dispar toate aspectele de viață care nu se află într-o conexiune nemijlocită cu ele. Forțele motrice ale vieții sînt configurate în dramă numai în măsura în care duc la conflictele centrale, în măsura în care sînt forțe ce pun în mișcare conflicte. În epică, dimpotrivă, viața apare în bogăția ei vastă. Se pot ivi și puncte culminante dramatice, dar acestea reprezintă vîrfuri, cărora le aparțin nu numai lanțul de munți, ci și colinele și șesul. O asemenea reflectare determină, firește, noi aspecte. Este clar că proporțiile „normale” ale vieții sînt menținute în epică mult mai riguros decît în creația dramatică, astfel încît nu e surprinzător că problemele noi și specifice de formă apar tocmai în dramă. Această relație a fost văzută clar încă de Aristotel. În continuarea pasajului citat de noi mai sus, în care discuta despre ceea

ce e comun epopeii și tragediei, Aristotel spune : „Căci ceea ce aparține epopeii există și în tragedie, dar nu tot ceea ce aparține tragediei se găsește în epopee.“

Pentru a sluji ca bază pe care să se constituie o formă artistică, izolarea anumitor momente din viață, de felul celei din dramă, trebuie să existe ca o formă sub care să apară viața însăși. Căci întrebarea formulată de noi adineuri mai are încă un aspect important atît din punct de vedere istoric, cît și estetic. Anume, dacă este clar că faptele de viață reflectate de dramă pot și trebuie să fie zugrăvite și în epică, atunci pare de la sine înțeles că aceste fapte apar în viață *permanent* ; aceasta ar însemna că viața oferă neînterupt posibilitatea de a se crea o dramă adevărată și mare.

Faptul acesta e totuși în contradicție cu rezultatele evoluției istorice a literaturii. În orice caz, în cursul istoriei, forma dramatică n-a cunoscut transformări fundamentale, cum a fost preschimbarea vechii epopei în romanul burghez modern. Forma dramatică are un caracter peren mai puternic, legile sale esențiale sînt menținute cu mai multă putere în diversele ei înfățișări. Dar această continuitate se impune într-o evoluție foarte discontinuă, foarte întreruptă. Pentru istoria dramei este semnificativ că a avut perioade intensive de înflorire — relativ scurte — căroră le-au precedat și urmat lungi perioade, ce-au durat secole, cînd nu s-a creat nici măcar ceva asemănător dramei. Faptul acesta este cu atît mai izbitor, cu cît premisele exterioare pentru reprezentarea dramei, scena, actoria, înfățișează o evoluție cu mult mai continuă. Cu cît mai profund reflectăm asupra corelației dintre dramă și scenă — tocmai pornind de la legitățile interioare ale formei dramatice — cu atît mai serios trebuie să ne întrebăm care au fost cauzele social-istorice ale apariției discontinui a dramei.

Însuși simplul fapt al acestei discontinuități arată că momentele de viață enumerate de noi se oglindesc, ce-i

drept, în dramă, că ele constituie bazele problemelor specifice de formă ale acesteia, dar că lor trebuie să li se mai adauge ceva, mai bine spus că, pentru ca zugrăvirea lor literară adecvată să ducă la o formă dramatică adevărată, este necesar ca ele să fie produse de viață într-un anumit mod specific. Iar discontinuitatea evoluției vieții se explică apoi prin aceea că aceste momente specifice suplimentare, prin adaosul cărora ia ființă dramaticul autentic, pot apărea numai în condiții social-istorice cu totul deosebite. Așadar ele nu adaugă nimic principal nou faptelor de viață pe care le-am cercetat, dar contribuie ca permanentul caracter dramatic intrinsec al acestora să reiasă limpede, vizibil și adecvat.

Necesitatea, direcția și modul unei astfel de concretizări pot fi ușor lămurite cu ajutorul câtorva exemple semnificative — atât pozitive, cât și negative. Să luăm, de exemplu, cazul pe care l-am numit mai înainte cu expresia „cererea socotelii“. Acest motiv apare în evoluția literaturii în cele mai diferite forme, fără a deveni întotdeauna cu adevărat dramatic. Așa se întâmplă în misterele medievale care, ca formă exterioară, sînt construite din dialoguri și scene. În literatura medievală întîlnim adesea o temă care și-a aflat întruchiparea cea mai celebră în misterul englez *Everyman* : în ceasul din urmă, moartea cere socoteală omului de viața lui, în ora morții iese la iveală, sintetizat și concentrat, falimentul unei vieți ce-a urmat o cale greșită. În ciuda formei dialogate și scenice a acestui mister, în ciuda motivului său — luat abstract — dramatic, în el nu rezultă nici măcar pentru o clipă ceva dramatic. De ce ? Deoarece în condițiile date, urmările ce decurg din „cererea socotelii“ nu pot fi decît pur interioare, psihologice și morale, neputîndu-se transforma în acțiune, în luptă. Conflictul se desfășoară exclusiv în sufletul eroului sub forma spaimii, a căinței, a luptei cu sine însuși etc. De aceea, modul lui de a se exprima poate fi doar liric sau didactic-retoric. În ciuda obiectivării scenice, con-

flictele ce se produc nu iau nici o înfățișare dramatică vizibilă; în ciuda formei dialogate, nu se produce nici o luptă dramatică între două forțe social-omenești. (Și este interesant de observat ce viguros se exprimă dramatismul interior al motivului, când acest fel de „cerere a socotelii” este tratat epic, ca în nuvela *Moartea lui Ivan Ilici*, capodopera lui Tolstoi.) În mister, cu forma sa dramatică exterioară, „cererea socotelii” are un caracter atât de general, încît nu se poate exprima printr-un caz individualizat dramatic: individualitatea purtătorului acțiunii în raport de generalitatea problemei are caracterul unui exemplu pentru o lege, nu al unei întrupări dramatice a uneia dintre forțele aflate în conflict.

Generalitatea abstractă a forțelor aflate în conflict nu trebuie nicidecum să constea în mod necesar — ca în *Everyman* — într-o opoziție rigidă între viață și moarte, într-o relație religioasă cu realitatea. Dimpotrivă. Acest tip special de creație pseudo-dramatică este legat de feudalismul muribund și — în mod semnificativ — și-a găsit din nou cîțiva imitatori izolați numai în decadența imperialistă.

Totuși, tocmai pe baza simțului pentru istorie trezit din nou, mulți scriitori au fost înclinați să dea în creațiile lor literare o asemenea amplexare a detaliilor empirice, faptelor nude, încît, în bogăția acestor fapte, necesitatea istorică nu putea să apară decît tot numai în mod abstract. Căci orice forță istorică sau necesitate istorică zugrăvită în dramă este, în sens literar, abstractă, atunci cînd nu se întrupează adecvat și evident în oameni concreți, în destine omenești concrete. Lucrul acesta n-a vrut și n-a putut să-l facă, de exemplu, orientarea istorică progresistă, tratată de noi mai sus, a lui Mérimée, Vitet și a prietenilor lor. Aceștia — după modelul greșit înțeles al dramelor istorice shakespeariene — au năzuit să așeze drama pe temelia detaliilor istorice zugrăvite extensiv, amplu și complet.

Vitet, cel mai consecvent reprezentant al acestei orientări, a văzut relativ clar contradicția existentă aici față de esența dramei. El spune lucrul acesta deschis, în prefața, citată de noi mai sus, la drama sa istorică *Les Barricades* : „Totuși, aceste scene nu sînt rupte una de alta : ele formează un întreg ; există o acțiune, la evoluția căreia contribuie. Dar această acțiune slujește numai pentru nașterea și legarea lor. Dacă însă aș fi vrut să creez o dramă, atunci aș fi avut în vedere în primul rînd mersul acțiunii, să renunț la o mulțime de detalii și lucruri secundare ; ar fi trebuit să trec sub tăcere multe, ca să sporesc tensiunea ; spre paguba adevărului, ar fi trebuit să pun în prim-plan cîteva personaje și evenimente importante, iar pe celelalte să le prezint numai în perspectivă, pe scurt. Am preferat să las lucrurile așa, să situez toate personajele și evenimentele în prim-plan, cum rezultă din realitate, să nu-mi îngădui nici o născocire și să nu văd o greșeală în aceea că întrerup adesea acțiunea prin digresiuni și episoade, așa cum se întîmplă îndeobște în viața reală. Am renunțat la trezirea unui interes mai viu, ca să pot imita mai exact.” (Subliniat de mine, G. L.)

Am văzut mai sus că Mérimée n-a mers niciodată atît de departe ca prietenul și companionul său Vitet în reținerea datelor empirice ale tuturor faptelor istorice, în sacrificarea conștientă a adevărului artistic și în fidelitatea istorică față de detaliile faptice. Totuși, drama sa istorică *La Jacquerie* este construită pe principii foarte asemănătoare. Meritul mare și trainic al lui Mérimée constă nu numai în aceea că a fost cel dintîi care a abordat marea răscoală a țăranilor, acoperită cu vîlul uitării de istoriografie, și că, prin aceasta, a opus idilizării romantice a evului mediu imaginea contrarie concretă a celor mai ascuțite și îndîrjite lupte de clasă. Dincolo de aceasta, Mérimée a dat și un tablou autentic, readus la viață cu mijloace literare, al tuturor claselor din evul mediu intrat în descompunere ; a

găsit și a zugrăvit reprezentanții tipici importanți pentru diferitele clase ; a zugrăvit ciocnirea diferitelor clase în situații pe cât de vii, pe atât de tipice.

În pofida acestei descrieri autentic artistice, cu mult superioară simplei fidelități istorice *à la* Vitet, n-a rezultat totuși un dramatism captivant. Un critic contemporan, apropiat de cercul din această vreme al lui Mérimée, Charles Rémusat¹, a înfățișat cu argumente bine gândite, cauzele acestui eșec. După ce tratează amănunțit toate calitățile dramei *La Jacquerie*, Rémusat ajunge să vorbească despre *Götz von Berlichingen* de Goethe, care oferă de asemenea un vast tablou de epocă al vieții tuturor claselor de la sfârșitul evului mediu, zugrăvind tot o răscoală țărănească, și vede în adevărul și profunzimea omenească a figurii lui Götz secretul „măreției sale poetice, care vrăjește și stimulează imaginația“, un portret omenesc inexistent în toate încercările literare de mai târziu, inclusiv în aceea lui Mérimée, încercări ce s-au situat pe baze formale similare și au năzuit spre o fidelitate istorică similară. Mai departe, Rémusat dă o analiză amplă a figurii lui Götz, în toată bogăția ei individuală, și își rezumă aprecierea astfel : „Acesta (adică Götz, G.L.) este omul foarte important din toate timpurile, avînd însă fizionomia secolului său. Așa pot fi conciliate în dramă poezia și istoria ; așa se poate înălța geniul pînă la grandios, fără a abandona adevărul. Prin asemenea opere, creațiile teatrului modern pot cuceri un loc alături de vechiul teatru național. Arta ar fi incompletă și mincinoasă, dacă nu ar reproduce în ficțiunea ei la fel de bine și poate încă mai bine tot ceea ce îngăduie și conține natura.“

Pentru scopurile pe care le urmărim aici, este indiferent cum îl apreciem pe Götz von Berlichingen ca per-

¹ Charles de Rémusat (1797—1875) — autor de eseuri politice și filozofice, precum și de studii de critică literară. A mai scris drame istorice, care au apărut postum.

sonalitate istorică și ca personaj conceput de Goethe, dacă vedem în el, ca Hegel, unul dintre ultimii reprezentanți ai „epocii eroilor”, sau, ca Marx, un „individ jalnic”. Căci Hegel și Marx (acesta, cu un accent polemic împotriva lui Lassalle) sînt de aceeași părere în a aprecia că Goethe a izbutit să creeze un personaj în care cele mai profunde trăsături individuale, personale se contopesc într-o unitate organică, de nedesfăcut, eficientă direct, cu autenticitatea și adevărul istoric. Acesta este și sensul considerațiilor lui Rémusat, citate mai sus. Destinul rezultat din circumstanțele istorice, care-i revine lui Götz, este așadar adecvat personajului nu numai în sens general — din punct de vedere literar : abstract-istoric —, ci este și *destinul individual* specific al lui Götz, în cea mai atotpersonală însușire a sa de a fi întocmai așa cum este, iar aceasta, fără a pierde ceva din caracterul său istoric, dimpotrivă, adîncind și concretizînd acest caracter istoric.

Manzoni, cel mai de seamă reprezentant al dramei istorice din Europa occidentală a acelei vremi, vede de aceea foarte consecvent într-o asemenea individualizare a caracterelor și a destinelor dramatice nota esențială a dramei istorice, pe care, într-o ascuțită polemică, o opune clasicismului abstractizant. În categorică opoziție față de Vitet și chiar de Mérimée, el este de părere că nu există și nu poate exista nici o contradicție principală între fidelitatea istorică și reînvierea dramatică literar-individualizatoare. Tradiția istorică ne face cunoscute faptele, direcțiile generale ale evoluției. Autorul dramatic nu are dreptul să schimbe ceva din toate acestea. Dar nici nu are vreun motiv pentru așa ceva, căci, dacă vrea să-și zugrăvească personajele realmente individualizate și vii, el găsește în faptele istorice cele mai importante puncte de sprijin și mijloace auxiliare, cu atît mai mult, cu cît mai adînc pătrunde în istorie : „Unde mai bine poate găsi adevăratul dramaturg ceea ce au făcut realmente oamenii ? Scriitorul găsește în istorie

un caracter impunător, care îl captivează, care pare a-i spune : observă-mă, te voi învăța ceva nou despre natura omenească ; scriitorul acceptă invitația ; el vrea să deseneze caracterul : unde poate găsi acțiuni exterioare ce corespund ideii omului, pe care vrea să-l desemneze, mai bine decât în cele pe care acesta le-a făcut în realitate.“

Ce-i mai rămîne însă de făcut scriitorului ? întreabă Manzoni. „Ce-i mai rămîne ? Poezia : da, poezia. Căci, la urma urmelor, ce ne oferă istoria ? Evenimente care, ca să zicem așa, ne sînt cunoscute numai din exterior ; dar ce au făcut oamenii, ce au gîndit, sentimentele care le-au însoțit chibzuielile și planurile, succesele și catastrofele, cuvintele prin care au încercat să-și impună pasiunile și voința față de pasiunile și voința altora, cu care și-au exprimat mînia, și-au revărsat tristețea, cu care, pe scurt, *și-au revelat individualitatea*, peste toate acestea istoria trece aproape tăcînd, și tocmai acestea formează domeniul poeziei.“

Lupta adevăratei dramaturgii istorice împotriva piedicilor pe care i le ridică în cale forma literară abstractă în prezentarea istoriei arată foarte clar, prin exemple atît pozitive, cît și negative, că tocmai problema *individualității eroului dramatic* constituie punctul decisiv. Toate faptele de viață, care-și află reflectarea adecvată în forma dramatică, se pot cristaliza corespunzător cerințelor lor interioare, atunci cînd forțele care sînt angajate în conflict, a căror ciocnire provoacă aceste fapte de viață, au o asemenea alcătuire, încît lupta lor este aptă să se concentreze în personalități reliefate, pregnante prin fizionomia lor atît individuală, cît și social-istorică.

Pentru a face înțeleasă pe deplin justetea acestei concretizări a celor expuse de noi mai înainte, trebuie să mai analizăm cîteva alte cazuri, în care existența faptelor de viață dramatice în sine nu duce totuși — din motive opuse — la o dramă adevărată. Abia prin aceasta vom putea trasa în contururi clare spațiul de joc concret al

reflectării specific dramatice a vieții, al nașterii formei dramatice din necesitatea interioară a materialului de viață zugrăvit de ea.

Așadar să luăm acum extrema opusă : conflictele care rezultă dintr-o bază sentimentală, dar care — deși intru-pate în diferiți indivizi — nu posedă totuși nici o generalitate socială. Când, la Shakespeare, dragostea dintre Romeo și Julieta intră în conflict cu circumstanțele sociale din feudalismul în descompunere, rezultă situații, crize sufletești etc., care pot fi rețrăite nemijlocit de oricine. Și cu cât mai individualizate sînt personajele principale, cu atît mai puternic e sentimentul de simpatie. Individualizarea personajelor principale nu poate slăbi caracterul social general al conflictului, ci, dimpotrivă, îl întărește. Tocmai iubirea individuală este aceea care străpunge aici barierele luptelor feudale dintre familii. Intensificarea în cel mai înalt grad a pasiunilor, orientată în mod necesar în direcția individualizării iubirii și, prin aceasta, în aceea a sublinierii specificului personal, subiectiv al personajelor principale, este necesară, pentru a da conflictului dimensiunea lui tragică, pentru a face din capul locului imposibile orice compromis, orice soluție de mijloc. Profunzimea poetică, priceperea lui Shakespeare în ale tragediei se arată aici tocmai în aceea că acuitatea maximă în caracterizarea individuală, în subiectivitatea pasiunii este legată organic, inseparabil, de generalitatea conflictului.

Dar nu acesta este cazul oricărei pasiuni, fie ea încă mai irezistibilă sub aspect subiectiv. Foarte talentatul contemporan mai tînăr al lui Shakespeare, John Ford, a luat ca subiect tragic în drama sa *What a pity she is a hore* (*Păcat că e tîrfă*) pasiunea incestuoasă dintre un frate și o soră. Ford e înzestrat nu numai cu un mare talent dramatic, ci și cu o deosebită capacitate de a zugrăvi cu forță și cu adevărul vieții pasiuni extreme. Chiar unele scene ale acestei piese ating o măreție aproape shakesperiană prin simplitatea, evidența și autenticitatea cu

care aceste pasiuni totale domină viața eroilor săi. Dar impresia dramatică de ansamblu rămîne totuși foarte problematică și echivocă. Ne este imposibil să resimțim laolaltă cu eroii pasiunea lor. Aceasta este și ne rămîne omeneste străină. Scriitorul însuși pare a-și fi dat seama în oarecare măsură de această înstrăinare. Căci, sub aspectul dramatic, al acțiunii, caracterul incestuos al pasiunii amoroase nu este la el decît un adaos pervers. Conflictul însuși rezultă, în sens dramatic, din ciocnirea unei oarecare pasiuni amoroase cu circumstanțele exterioare; cele mai multe scene, scenele realmente dramatice ar fi fost posibile (aproape neschimbate) și dacă ar fi fost vorba de o simplă dramă despre o dragoste interzisă și despărțită — indiferent din ce motive —, de o oarecare dramă despre iubire, căsătorie și adulter. Dragostea dintre un frate și o soră e prea excentrică, prea subiectivă, pentru a deveni baza unei acțiuni dramatice. Conflictul se refugiază în sufletul eroilor, a căror pasiune se lovește sub aspect dramatic doar de împotrivirea unei interdicții generale, a unui obstacol general, așadar a ceva abstract, absolut străin de pasiune.

În orice acțiune, în orice exteriorizare prin fapte a unui conflict, adversarii se află pe un anumit teren comun, chiar cînd această „comunitate“ este aceea a unei dușmăanii sociale de moarte: exploatatorii și exploatații, oprimații și opresorii pot avea un teren de luptă comun, în vreme ce perversitatea sexuală se află în conflictul ei cu societatea în afara unui asemenea teren de luptă. Unei astfel de pasiuni îi lipsește și justificarea relativă, subiectivă, fie cu rădăcini în ordinea socială din trecut, fie anticipînd viitorul. Ca atare, lupta pe planul iubirii, al căsătoriei, al familiei etc., între două sisteme ce se înlocuiesc unul pe altul, nu are nimic a face cu problematica acestei drame. Toate conflictele din tragedia antică, aparent „similare“ acestuia — conform interpretării moderne — sînt în realitate ciocniri între două ordini sociale.

Un alt exemplu, mai nou, *Myrrha* de Alfieri, ne poate sluji să studiem cât de puțin întâmplător este eșecul foarte talentatului dramaturg Ford în tratarea temei sale. Alfieri este un autor de tragedii înzestrat cu o gândire teoretică profundă. El respinge orice efect care nu rezultă direct din esența tragică a oricăruia dintre materialele sale. Când abordează aceeași temă a perversității sexuale — iubirea fatală a unei fiice față de tatăl ei — Alfieri evită toate manifestările generale ale unei iubiri care năzuiește să biruie piedicile. El renunță la toate mijloacele prin care instinctul dramatic spontan al lui Ford a împrumutat materialului său o acțiune aparentă, o tensiune aparentă. Alfieri vrea realmente să configureze dramatic conflictul sufletesc, omenesc iscat de pasiunea perversă, de iubirea incestuoasă. Intențiile sale sînt în privința aceasta pure și mari; ce rezultă însă în tragedia însăși? Ca să ne exprimăm pe scurt: Alfieri transformă întreaga dramă într-un monolog înăbușit. El își descrie — foarte just și dramatic — eroina ca pe o ființă de o înaltă moralitate, sensibilă, îngrozită de propria ei pasiune, dar subjugată de aceasta cu o putere irezistibilă, în pofida unei rezistențe eroice. De-a lungul întregii piese vedem cum această ființă nobilă luptă în forul ei lăuntric împotriva unui destin sumbru, nemărturisit, cum ia o hotărîre după alta, pentru a înmormînta în sufletul ei pasiunea pe care doar o bănuim obscur, al cărei conținut nu e trădat niciodată, o pasiune nemărturisită, necunoscută de nimeni. Pînă cînd, în cele din urmă, amenințată de blestemul tatălui ei, *Myrrha* se trădează totuși fără să vrea față de el și-și pune capăt suferințelor, sinucigîndu-se îndată după aceea.

Alfieri îi este superior ca dramaturg lui Ford, prin aceea că situează conflictul tragic adevărat, lăuntric al pasiunilor perverse în centru și-și construiește acțiunea pe el și numai pe el. Totuși, tocmai prin aceasta dezvăluie el caracterul profund antidramatic al oricărei teme de

acest fel. Singurul moment realmente dramatic din drama sa poate fi numai ultima mărturisire a Myrrhei. Tensiunea scenică a acestui moment — luată strict — se reduce însă doar la o confesiune pe jumătate biiguită a eroinei, la o exclamație îngrozită a tatălui și apoi la sinuciderea celei dintii. Tot restul nu e decît pregătire, o amînare distribuită cu dibăcie.

Adevăratul conflict dramatic trebuie însă să conțină în sine un întreg lanț de asemenea momente, care să fie capabile de o intensificare neîntreruptă, care să facă posibilă o mereu repetată ascuțire și atenuare a luptei exterioare dintre forțele sociale ce se ciocnesc. Fertilitatea materialului realmente dramatic depinde însă tocmai de cît de adîncă este legătura intimă dintre personalitățile ce stau în centrul dramei și conflictul, configurat concret, dintre forțele sociale-istorice, cu alte cuvinte, depinde de faptul dacă și în ce mod oamenii sînt angajați cu întreaga lor personalitate în conflictul înfățișat. Dacă punctul central al pasiunii lor tragice coincide cu momentul social decisiv al conflictului, atunci și numai atunci personalitatea lor poate să capete o plasticitate dramatică pe deplin dezvoltată și bogată. Cu cît mai goală, mai abstractă, mai periferică este această relație, cu atît mai mult e obligat eroul dramatic să-și trăiască evoluția *alături* de drama propriu-zisă, așadar — din unghi de vedere artistic — să și-o trăiască liric, epic, dialectic, retoric etc.

Valoarea *configurării dramatice a oamenilor*, a *conturării dramatice vii a oamenilor* depinde, așadar, nu numai de forța creatoare de oameni a unui scriitor, luată în sine, ci — și chiar în primul rînd — de cît îi este dat acestuia, sub aspect subiectiv și obiectiv, să descopere în realitate caractere și conflicte care să corespundă cerințelor interioare ale formei dramatice.

Este clar că aici avem a face nu numai cu o problemă de talent, ci, totodată, și cu una socială. Căci nici chiar dra-

maturgul cel mai de seamă nu poate *născoci* liber, după bunul său plac, asemenea subiecte (aici, prin subiect înțelegem unitatea dintre caracter și conflict). Într-o măsură mult mai mare — lucru evidențiat cu mare pregnanță și just îndeosebi de Manzoni — el trebuie *să le afle, să le descopere* în societate, în istorie, în realitatea obiectivă.

Este însă evident că nu numai conținutul social al conflictelor dintr-o anumită epocă e produsul dezvoltării economice. ci și formele lor de manifestare, care sînt determinate de aceleași forțe istorico-sociale. Firește, aceste relații din urmă derivă mult mai puțin direct din baza economică, din tendințele evoluției economice a epocii. Pentru problema noastră, aceasta însemnează numai că geniul imaginativ al marelui dramaturg află aici un spațiu de joc mai larg, dar nicidecum că vreo inventivitate ar fi capabilă să născocească, fără a nimici caracterul realist al dramei, forme de manifestare ale conflictelor inexistente în societate, să înlocuiască însușirile eventual nefavorabile pentru dramă ale acestora cu altele favorabile, imaginate liber. Adevăratul geniu dramatic se arată „numai“ în aceea că poate descoperi în vălmășagul complicat, confuz al formelor empirice de manifestare pe acelea în care conținutul dramatic interior al epocii se poate reflecta în mod adecvat, corespunzător cerințelor formei dramatice.

Dacă i-am pus aici față în față pe Shakespeare și Ford, am făcut-o pentru a accentua în linii esențiale contrastul dintre înzestrarea lor ca dramaturgi. Numai în linii esențiale, căci, în rapida regroupare a forțelor sociale din aceea epică, deosebirea de vîrstă de vreo douăzeci de ani dintre cei doi însemnează și un mediu modificat sub aspect social. A cerceta fie și numai foarte sumar această problemă e ceva ce depășește cadrul lucrării noastre. Ceea ce ne-a interesat aici a fost : să arătăm că posibilitatea de a configura dramatic într-un mod adecvat forțele sociale aflate în luptă, adică de a le configura prin personalități pe

deplin conturate, pe deplin individualizate, nu rezultă simplu, direct dintr-un conflict luat la împlinire, ci presupune existența unor condiții subiective și obiective foarte complicate.

Acum vom continua concretizarea spațiului de joc în care evoluează faptele de viață ce duc într-o anumită măsură în viața însăși spre dramă. În expunerea noastră de pînă aici, cercetînd pericolele pe care le prezintă pentru nașterea unei drame adevărate atît obiectivitatea prea mare, cît și subiectivitatea exagerată, am făcut — cu intenție — abstracție de măsura în care scriitorii s-au străduit cu succes să confere personajelor lor o *capacitate de expresie* reală și potrivită.

Lucrul acesta este neapărat necesar pentru dramă. Dar istoria dramei arată că strădania dramaturgilor nu se orientează nicidecum cu aceeași necesitate în această direcție. Sub influența evoluției naturaliste moderne, cu biogicala „naturală” ingenios imitată a personajelor dramatice zugrăvite de ea, sîntem înclinați să vedem exclusiv aici cauza modului nedramatic de exprimare. Cu aceasta, însă, problema se îngustează. Căci aici este vorba despre expresia *personală* a personajului dramatic. El trebuie să exprime în mod adecvat acele gânduri, sentimente, trăiri etc., care îl pun în mișcare *tocmai pe el* și tocmai în situația respectivă. Din punctul de vedere al dramei, este tot atît de periculos ca expresia să depășească prin abstracție reflexivă situația concretă, oamenii concreți (cum se întîmplă adesea în tragedia clasică franceză și uneori la Schiller), cît și, dintr-o greșită înțelegere a apropierei de viață și a autenticității în redarea vieții, să se limiteze capacitatea de exprimare a oamenilor la ceea ce este obișnuit în viața cotidiană.

Pentru noi, problema ce se pune în primul rînd nu este aceea a limbii, deși, indiscutabil, dialogul dramatic este forma sub care se înfățișează toate aceste probleme. Nici la Schiller, nici la Gerhart Hauptmann — ca să luăm două

extreme — nu poate fi vorba despre o incapacitate scriitoarească de a exprima în mod adecvat prin limbă ceea ce autorii năzuiesc să întrerupeze literar. Amindoi sînt maeștri ai cuvîntului, firește, într-un mod foarte diferit, pe o treaptă foarte diferită a nivelului poetic; ei pot realiza ca tehnică a limbii tot ceea ce vor. Dar ceea ce vrea trece la Schiller peste capetele personajelor dramatice, caracterizează altceva, mai mult, mai general decît oamenii respectivi care acționează sau asupra cărora se acționează. De asemenea, la Gerhart Hauptmann dialogul exprimă adecvat momentul de aici și acum al personajelor, dar rămîne atît de exclusiv prizonier al acestui aici și acum, încît expresia se află sub nivelul generalizării pe care trebuie să-l atingă figurile din dramă, ca să obțină plasticitatea necesară a personalității lor.

Eroul dramatic face neîntrerupt totalul vieții sale, totalul diferitelor etape ale drumului său spre tragedie. Expresia sa trebuie să aibă așadar și ea în permanență o tendință spre generalizare, să realizeze prin idei, sentimente și limbă această tendință. Dar — și acesta este esențialul — generalizarea nu trebuie să se desprindă niciodată de persoana concretă, de situația concretă, ci să fie în orice privință generalizarea ideilor, sentimentelor etc. tocmai ale acestui om în tocmai această situație.

Aceasta însemnează că dialogul dramatic trebuie să atingă tot timpul și îndeosebi în punctele sale culminante o concentrare și o densitate abstractă în care toate momentele ce fac din destinul acestui om un *destin general* să se exprime direct, fără a aduce prejudicii caracterului foarte profund personal al conținutului și al formei celor exprimate, ba chiar intensificîndu-le la maximum. Shakespeare reprezintă și în această privință o culme în istoria dramei. Să ne gîndim — pentru a ilustra cu un singur exemplu această stare de lucruri nu chiar atît de simplă — la cuvintele lui Othello, atunci cînd Jago îl convinge de infidelitatea Desdemonei. El începe cu exprimarea pur

subiectivă a dezamăgirii, a furiei, a răzbunării, monologul său culminând prin cuvintele :

Acuma, ah, pe veci
Adio, tihnă-a inimii ! Adio, pace !
Adio, tu, panaş filfiitor şi bătălii
Ce fac dintr-o ambiţie virtute ! Adio !
Adio, cal nechezător şi-aramă sunătoare,
Trompetă care dai curaj, voloase surle,
Stindard regesc şi orice strălucire,
Şi fast, şi pompă,-armură de slăvit război !
Şi tu, unealtă-a morţii, aspră gură
Ce bubui precum tunetul lui Joe,
Adio ! Îşi sfîrşi Othello truda !

Indiscutabil, forţa, în ceea ce priveşte limba, a acestor cuvinte, nu-şi are sursa numai în domeniul limbii. Pe primul plan se află îndatorirea scriitorului de a crea asemenea oameni şi de a-i pune în asemenea situaţii, la care şi în care cuvinte de acest fel să rezulte „în mod natural“. Am discutat amănunţit în altă parte despre premisele sociale şi omeneşti, ideologice şi literare ale limbii personajelor (cf. *Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten. Probleme des Realismus*, Berlin, 1955). Aici nu putem evidenţia decît cîteva momente speciale importante pentru dramă.

Cu aceasta am ajuns la străvechile chestiuni litigioase privind drama, anume la modul cum trebuie construite personajele acesteia şi care este relaţia lor cu oamenii din realitatea cotidiană. Această problemă a jucat un rol încă în antichitate. Ea constituie conţinutul principal al discuţiei satirice dintre Eschil şi Euripide în *Broaştele* lui Aristofan. Euripide se laudă acolo că a introdus în dramă viaţa particulară şi moravurile ei cotidiene, caracterizînd lucrul acesta ca pe o întreprindere foarte îndrăzneată. Or, tocmai acest punct, ca şi problemele de formă şi limbă legate de el constituie conţinutul principal al atacului lui Eschil

împotriva artei sale. Discuțiile teoretice din perioada tragediei clasice franceze revin și ele mereu la aceste probleme. Întrebarea care se pune atunci este dacă într-adevăr numai regii, comandanții de oști etc. pot fi eroi ai tragediei și care sînt motivele reale ale acestei „legi” a tragediei. Istoria nașterii dramei burgheze ridică la rîndu-i aceeași întrebare, dintr-un unghi de vedere nou, anume pentru a stabili dacă omul din „starea a treia” e apt să devină erou al tragediei etc.

Desigur, toate aceste discuții privitoare la dramă rezultă nemijlocit din luptele de clasă ale epocilor respective. Dar dacă realizarea în practică a uneia sau a alteia dintre direcții devine într-adevăr fertilă artistică pentru dramă, faptul rezultă din înrîuriri foarte complicate, pe care aceste baze sociale ale nașterii și dezvoltării dramei le exercită asupra posibilităților de formă și conținut ale înfloririi sale. Motorul, forța motrice primară sînt aceste forțe sociale; spațiul de joc al realizării acestora este însă delimitat de legitățile formei dramatice.

Vorbind despre drama burgheză, am atins mai sus problema „individului de importanță istorică universală” ca erou necesar al dramei. Acum, cînd discutăm despre premisele sociale și omenеști ale expresiei dramatice adecvate, nici prea elevate, nici prea vulgare, nici prea abstracte și nici prea subiective, trebuie să ne întoarcem încă o dată la aceeași problemă. Făcînd o apropiere conceptuală între eroul dramatic și „individul de importanță istorică universală” nu înseamnă că stabilim o identitate. Există figuri istorice extrem de importante, a căror biografie, a căror carieră nu conțin nici o posibilitate pentru dramă, după cum există eroi de dramă, care sînt „indivizi de importanță istorică universală” numai în sensul larg și figurat definit de noi în observațiile asupra dramei burgheze.

Dar, cu toate aceste îngrădiri, trebuie reținute următoarele precizări convergente. În primul rînd, nivelul istoric

al tratării literare a conflictului. În dramă, ca și în epică, acesta nu este nicidecum identic cu importanța istorică exterioară a evenimentului zugrăvit. Cel mai mare eveniment istoric poate crea în dramă impresia de ceva cu totul gol și neesențial, în vreme ce întâmplări mai puțin importante istoricește, ba chiar unele care nici nu s-au petrecut vreodată în realitate pot da impresia de pieire istorică a unei lumi, respectiv de naștere a unei lumi noi. Este suficient să amintim marile tragedii ale lui Shakespeare *Hamlet* sau *Regele Lear*, pentru a arăta cu claritate cum un destin personal poate crea impresia unei mari cotituri istorice.

Exemplul marilor tragedii ale lui Shakespeare este instructiv îndeosebi pentru că în ele se exprimă limpede acest caracter *dramatic specific* al cotiturilor istorice, al *istorismului dramatic*. Ca adevărat dramaturg, Shakespeare se îngrijește puțin de zugrăvirea detaliată a circumstanțelor istorice și sociale. Caracterizarea epocii constă la el în caracterizarea oamenilor ce acționează. Aceasta înseamnă că toate trăsăturile unui caracter, de la pasiunile decisive pînă jos, la manifestările intime de viață, mărunte și fine, dar totuși cu relief dramatic, poartă coloritul sau neapărat al timpului într-un sens larg, general istoric sau epic, dar desigur în sensul condiționării temporale istorice a conflictului : caracterul acesteia trebuie să rezulte din momentele specifice ale epocii.

Firește, această istoricitate este aceea a unei epoci. Să ne gîndim la exemplul dat de noi mai sus, la *Romeo și Julieta*. Desigur, coloritul istoric este acesta : Italia la sfîrșitul evului mediu. Ar fi însă foarte greșit dacă am căuta în tragedie o concretizare a lui aici și acum, de felul aceleia prin a cărei incomparabilă realizare romanele lui Walter Scott respiră un adevărat spirit istoric. Ce-i drept, uneori și la Shakespeare însuși și încă mai mult la dramaturgii proeminenți de mai tîrziu, la Goethe și Pușkin, locul și timpul sînt concretizate mai clar. Dar, pe de o

parte, chiar această posibilitate indică o importantă particularitate a creației dramatice, anume că o asemenea concretizare poate eventual lipsi din dramă, fără ca absența ei să anuleze istorismul dramatic. Pe de altă parte, și caracterizările temporale mai concrete din drama de mai târziu tind spre caracterizarea trăsăturilor celor mai generale ale epocii, și anume într-un mod incomparabil mai direct decât în romanul istoric, trecînd într-o măsură mai mare peste specificul diferitelor etape, peste capilaritatea complicată a tendințelor.

Privind lucrurile dintr-o altă latură : această percepere istorică în linii mari a epocii este posibilă numai pentru că toate momentele caracteristice ale vremii sînt preluate fără rest și organic în caracterele care acționează, pentru că ele constituie momente ale propriului lor mod personal de a acționa. Aici iese clar la iveală identitatea stabilită cu sagacitate de către Lessing între aceste principii din urmă ale plămuirii la tragicii antici și la Shakespeare : și cei dintîi, și ultimul reduc universul acțiunii omenești la relații reciproce pure și directe între oameni. Rolul mijlocitor jucat în aceasta de lucruri, instituții etc. este limitat la maximum ; ele apar ca simple rechizite, ca un simplu fundal etc ; iar din punct de vedere dramatic sînt luate, în genere indirect, în considerație numai în măsura în care rolul lor mijlocitor este indispensabil pentru a face înțelese relațiile omenești. (Nici epica de mari dimensiuni nu fetișizează vreodată relațiile dintre oameni. Dar ea configurează respectivele relații împreună cu acești factori mijlocitori, chiar prin larga lor utilizare.) Bogăția și profunzimea configurării dramatice a caracterelor, imaginarea de situații slujesc la crearea unor personaje care poartă în personalitatea lor rotunjită amploarea unei lumi și sînt capabile s-o dezvăluie cu claritate.

Hegel a atras atenția asupra caracterului sculptural al eroilor dramei. La el, aceasta nu este o simplă comparație, ci o parte a filozofiei istoriei aplicată artei : Hegel vede în

sculptură și în tragedie arte dominante ale antichității, spre deosebire de pictură și roman, care ar fi arte ale epocii moderne. Nu este locul aici să luăm în discuție o anumită unilateralitate idealistă a acestei interpretări. Ceea ce ne interesează într-o măsură mult mai mare este să înțelegem profundul adevăr estetic al acestei paralele dintre sculptură și dramă. Ambele sînt forme de artă, în care lumea omului este realizată *exclusiv* prin configurarea omului însuși. Și trebuie să înțelegem cum dintr-o asemenea „reducție” la om rezultă o prezentare îmbogățită a întregii lumi a omului. În cadrul considerațiilor noastre, am încercat să indicăm această cale spre plastica dramatică a omului, calea spre individualizarea dramatică, totodată calea sa spre istorismul dramatic. Condițiile sociale ale unei astfel de conceperii și plămuii a omului, ale individualizării sale în acest mod constituie condițiile dramei adevărate.”

Precizarea hegeliană privitoare la „indivizii de importanță istorică universală”, anume că „substanța propriilor lor scopuri particulare este voința spiritului universal” se apropie așadar foarte mult de caracteristica eroului dramatic. Nu trebuie decît să tîlmăcim întreaga mistică a „spiritului” în realitatea materialistă, istorică și să gîndim cît se poate de *direct* această coincidență a personalității eroului cu esența istorică a momentului decisiv. Aici, momentul decisiv este o modalitate *directă*. Figurile istorice ale unui Vitet sau Mérimée, zugrăvite fidel, în acord și cu faptele, nu ating nicăieri patosul dramatic al istoriei universale, din cauză că lipsește această modalitate directă, în vreme ce țăranul Pedro Crespo al lui Calderón, sau micii burghezi ai lui Schiller din *Intrigă și iubire* sînt, în mărunta lor realitate cotidiană, plini de acest patos istoric. Desigur, nu mai e necesar să ne referim la exemple de un nivel superior, ca Romeo, Hamlet sau Lear.

Să ne gîndim — pentru a rezuma cu ajutorul unui exemplu negativ întreaga situație — la un dramaturg

modern atît de important ca Friedrich Hebbel. Juditha acestuia eliberează poporul iudeu oprimat prin uciderea dușmanului acestuia, Holofern. Ca să săvîrșească această faptă eroică de însemnătate națională, salvarea poporului ei, ea e totuși nevoită să-și jertfească onoarea de femeie, să i se dea lui Holofern. Desigur, aici avem a face cu un conflict dramatic autentic. Hebbel o și pune pe eroina sa, mai înainte de a se duce la Holofern, să spună : „Dacă tu (Dumnezeul iudeilor, G.L.) pui între mine și fapta mea un păcat, cine sînt eu, ca să mă sfădesc cu tine în privința asta, ca să trebuiască să mă arăt nesupusă !” Dar tragedia dintre Juditha și Holofern se desfășoară acum pe o cu totul altă linie. Iar după ce Juditha l-a ucis pe Holofern, între ea și însoțitoarea ei, Mirza, se țese următorul dialog extrem de caracteristic :

„Juditha : De ce-am venit ? Mizeria poporului meu m-a biciuit încoace, foametea amenințătoare, gîndul la mama aceea care și-a smuls artera, ca să dea să bea copilului ei ce se stîngea de foame. Oh, acum sînt din nou împăcată cu mine însămi. Toate astea le-am uitat cu gîndul la mine !

Mirza : Le-ai uitat. Așadar, nu asta te-a împins să-ți mînjești mîinile cu sînge.

Juditha (*încet, distrusă*) : Nu, — nu, ai dreptate, nu asta — nimic altceva nu m-a împins decît gîndul la mine însămi. Oh, ce vîrtej ! Poporul meu este salvat, totuși dacă o piatră l-ar fi zdrobit pe Holofern — poporul ar fi fost dator să arate mai multă recunoștință pietrei decît acuma mie !“

Revenită în Bethulia, ovaționată de recunoscătorul popor salvat, ea spune :

„Da, l-am ucis pe cel dintîi și pe cel din urmă bărbat al pămîntului, pentru ca tu (*către un om*) să-ți paști în pace oile, tu (*către un al doilea*) să-ți cultivi varza, iar tu (*către un al treilea*) să-ți poți practica meșteșugul și să zămislești copii care să-ți semene“.

Figura Judithei este conturată de Hebbel cu o adevărată măiestrie psihologică, construcția scenic-dramatică a tragediei este robustă, limba — făcînd abstracție de unele alunecări bombastice — viguroasă, pregnantă, promptă sub aspect dramatic. Și totuși, tocmai individualizarea dramatică a Judithei se abate de la expresia tragică : pentru tragicul ei destin personal de femeie, misiunea sa istorică în viața poporului său este numai o ocazie declanșată întîmplător, iar, pe de altă parte, salvarea poporului iudeu nu decurge organic din propria lui viață, ci este, de pe poziția poporului, tot întîmplătoare.

Asemenea circumstanțe întîmplătoare anulează dramaticul. Shakespeare tratează cu o indiferență suverană în-lănțuirile întîmplătoare de fapte izolate. (Să ne gîndim la rezolvarea tragică din *Romeo și Julieta*.) Ca dramaturg înnăscut, el a știut că necesitatea dramatică nu depinde de lipsa de lacune în căderile în-lănțuiri cauzale, la fel cum ea nu e anulată de diversele fapte întîmplătoare din acțiune. Necesitatea dramatică, forța convingătoare cea mai de seamă a dramei depinde de concordanța — analizată ceva mai sus pe scurt — dintre caracter (cu pasiunea sa dominantă, care provoacă drama) și esența social-istorică a conflictului. Dacă această concordanță există, fiecare fapt întîmplător se produce, ca în finalul tragediei *Romeo și Julieta*, în atmosfera necesității, iar în aceasta, prin aceasta, caracterul său dramatic întîmplător este desființat. Pe de altă parte : dacă necesitatea determinată de convergența dramatică a caracterului și a conflictului nu există — ca în *Juditha* lui Hebbel — motivarea cauzală cea mai bine îmbinată apare ca un simplu artificiu, făcînd ca impresia tragică mai curînd să slăbească decît să se intensifice.

Convergența caracterului și a conflictului este baza care determină în profunzime drama. Dar cu cît mai adînc este ea concepută, cu atît mai *nemișlocit* acționează. Mai sus, am folosit intenționat expresia „atmosfera necesității“ ; prin ea am vrut să indicăm tocmai caracterul organic,

nemijlocit, foarte departe de orice artificialitate, al acestei îmbinări dintre caracter și conflict. Destinul cu care luptă eroul dramei provine pentru el atât „din exterior“, cât și „din interior“. Prin caracterul său el este, ca să zicem așa, „predestinat“ tocmai pentru conflictul respectiv. Căci nici un conflict nu este inevitabil în sine pentru omul individual. În viață, majoritatea cazurilor, în care capătă expresie un conflict social-istoric, nu se soluționează într-o formă dramatică. Drama rezultă abia datorită faptului că respectivul conflict afectează un om ca Antigona, ca Romeo sau Lear. La acest lucru se referă Eschil în piesa lui Aristofan, atunci când protestează împotriva caracterizării făcute de Euripide lui Oedip în prologul la *Antigona* sa, anume împotriva afirmației că Oedip a fost mai întâi fericit, iar apoi a devenit cel mai nefericit dintre muritori. El n-a devenit nefericit, spuse Eschil, ci n-a încetat niciodată să fie astfel.

Firește, ar fi o exagerare periculoasă să luăm prea textual acest atac polemic și să împingem lucrurile prea departe. Eschil protestează aici — pe bună dreptate — împotriva superficialității interpretării lui Euripide, prin care destinul lui Oedip devine „destin“ în sensul unui inevitabil fatum mecanic. În majoritatea lor, eroii tragediilor cu adevărat mari nu sînt nicidecum niște chipuri condamnate necondiționat la prăbușire datorită numai caracterului lor. Ei nu sînt — ca să folosim o expresie modernă — niște „naturi problematice“. Să ne gîndim la Antigona, la Romeo, la Lear, Othello, Egmont etc. Abia conflictul dramatic de care sînt atinși, în care capătă expresie convergența, descrisă de noi pe scurt, dintre caracterul lor și acest anumit conflict, declanșează esența lor dramatică. Ei, însă, nu vin în contact cu un conflict, în genere, cu un principiu general abstract al tragicului, care s-ar întrupa aproape întîmplător în conflictul concret, așa cum sînt de părere mulți teoreticieni din secolul al XVIII-lea.

De aici, însă, rezultă că un conflict dramatic și dez-nodământul său tragic nu pot fi interpretate într-un sens pesimist abstract. Firește, ar fi absurd să contestăm în mod abstract momentele pesimiste din drama ce ne-a parvenit din istoria societății împărțite în clase. Grozăvia, evidenta lipsă de perspectivă pentru majoritatea oamenilor în soluționarea conflictelor din societățile împărțite în clase constituie fără îndoială un motiv, și anume unul nu lipsit de importanță, pentru apariția dramei. Dar acesta nu este nicidecum singurul motiv determinant. În plină oroare provocată de pieirea celor mai buni dintre membrii societății omenesti, în plină autoflagelare aparent fără ieșire a oamenilor, orice dramă cu adevărat mare este totodată o *afirmare a vieții*. Căci ea întruchipează o *proslăvire a măreției omenesti*, care își dezvăluie cele mai de seamă însușiri, altminteri ascunse, altminteri niciodată vădite, tocmai în luptă cu forțe obiectiv superioare ale mediului social exterior, tocmai în încordarea supremă a tuturor puterilor în această bătălie inegală. Eroul dramatic se ridică datorită conflictului pînă la o înălțime care, mai înainte, existase în caracterul său numai ca o potență necunoscută lui însuși și a cărei ieșire la iveală în realitate constituie aspectul captivant înălțător al dramei.

Această latură a dramei trebuie relevată și pentru că teorii burgheze — devenite dominante îndeosebi în ultima jumătate a secolului al XIX-lea — pun mereu în prim plan, în mod unilateral, aspectele pesimiste, iar polemica împotriva lor evoluează adesea numai în sensul că acestui pesimism abstract și decadent îi opunem scolastic un optimism la fel de abstract și plat.

În realitate, teoria pesimistă unilaterală a dramei stă în strînsă legătură cu anularea istorismului său specific, cu anularea unității sale nemijlocite dintre om și faptă, dintre caracter și conflict. Fondatorul acestei teorii, Schopenhauer, sintetizează în treacăt esența tragediei afirmînd „că scopul acestei realizări extrem de poetice este reprezentarea

laturii îngrozitoare a vieții, că aici ne sînt înfățișate durerea de nespus, jalea omenirii, triumful răutății, domnia batjocoritoare a hazardului și căderea fără scăpare a celor dreپți și nevinovați“. În felul acesta, Schopenhauer degradează conflictul social-istoric concret, văzînd în el o ocazie mai mult sau mai puțin întîmplătoare, care doar declanșează „tragismul general omenesc“ (deșertăciunea vieții în genere). Schopenhauer exprimă aici filozofic o tendință ce devine din ce în ce mai dominantă în literatura dramatică începînd de la jumătatea secolului trecut și duce mereu mai intens la disoluția formei dramatice, la dezagregarea elementelor ei cu adevărat dramatice.

Am văzut cum acționează aceste tendințe dizolvante în drama unui scriitor atît de excepțional dotat ca Friedrich Hebbel. Am văzut cum ele au atacat în primul rînd tocmai centrul unității dramatice, unitatea dintre erou și conflict. Pentru expresia dramatică rezultă astfel dilema următoare : trăsăturile cele mai personale, cele mai profund caracteristice ale personajului principal nu stau în nici o corelație intimă și organică cu conflictul concret. De aceea, pe de o parte, ele solicită o amploare relativ mare a expunerii, pentru a deveni în genere perceptibile și inteligibile, pe de alta, trebuie folosite mijloace foarte complicate, pentru ca problematica psihologică lăuntrică a eroului să poată fi pusă în genere în legătură cu conflictul social-istoric. (De exemplu, Juditha lui Hebbel este văduvă, dar în căsătoria ei a rămas totuși fecioară. Psihologia complicată ce rezultă din această situație particulară formează în dramă puntea spre fapta ei tragică.) Aceste tendințe au un efect epicizant. Din ele rezultă un important moment al acelei evoluții pe care am numit-o „romanizarea generală a dramei“.

Dar stabilirea complicată și tardivă a corelațiilor psihologice între erou și conflictul social-istoric nu este suficientă pentru dramă. Aproape la toți dramaturgii înzestrați, care eșuează totuși într-un punct decisiv, în-

cercarea este întregită și cu un extaz liric în momentele mari, îndeosebi în final. Conținutul unor asemenea extaze poate fi foarte divers. De cele mai multe ori constă totuși într-o justificare lirico-psihologică a necesității căderii tragice. Rostul unui asemenea lirism subiectiv este de a înlocui tardiv unitatea dramatică obiectivă care lipsește, de a o restabili tardiv și artificial. Și este clar că cu cît mai mult au rupt dramaturgii această unitate, cu atît mai puțin istoric din naștere este conflictul lor, modalitatea lor de a concepe caracterele, cu cît generalitatea unificatoare se apropie mai mult de raționamentele lui Schopenhauer, cu atît mai mare devine prăpastia dintre psihologia subiectivă și generalitatea destinului, cu atît mai indispensabil este extazul liric ca înlocuitor al dramatismului.

Nu este întîmplător că Schopenhauer însuși a văzut în opera *Norma* un model de tragedie. Tot atît de puțin întîmplător este că discipolul său, Richard Wagner, a încercat să depășească obstacolul problematic al dramei moderne cu ajutorul muzicii. Dar drama sa muzicală este numai un caz limită al dramei moderne în genere. Diferiți buni observatori — acum în urmă, Thomas Mann — au văzut limpede cît de apropiat înrudită este drama muzicală wagneriană cu, de exemplu, drama în proză a lui Ibsen.

Prin toate acestea credem că am oferit dorita concretizare a tendințelor din viață, enumerate mai înainte, care duc la dramă. Fără a pretinde că am realizat o expunere completă sub aspect istoric sau sistematic, posibilă numai într-un studiu amănunțit asupra dramei, ni se pare totuși că avem limpede în față întruparea dramatică specifică a respectivelor fapte de viață: personalitatea pe deplin dezvoltată, devenită dramatic-plastică a „individului de importanță istorică universală” în așa mod, încît această personalitate nu numai că își află expresia configurată nemijlocit și integral în fapta determinată de conflict, ci și că această expresie a ei — fără a-și pierde calitatea nemijlocită și caracterul personal, ba chiar fără

a le slăbi — face în același timp totalul general social, istoric și omenesc al conflictului.

Capacitatea unei personalități de a se exprima nemijlocit și fără rest într-o faptă este, în această privință, problema dramatică decisivă. Spre deosebire de orice formă a epicii, care oferă evoluția crescândă a întâmplărilor, transformarea treptată sau dezvăluirea treptată a oamenilor ce acționează, care, așadar, năzuiește spre această convergență dintre om și faptă și o realizează cel mult în totalitatea operei, configurînd-o de aceea *cel mult ca tendință*, forma dramatică pretinde această convergență într-o evidență imediată, nemijlocită, în orice etapă a desfășurării ei.

Concretizarea istorică a faptelor de viață care duc la dramă, enumerate în capitolul anterior, ar consta așadar în cercetarea condițiilor social-istorice din fiecare perioadă, pentru a se vedea dacă și cum structura lor economică, modul luptelor de clasă etc. sînt favorabile sau defavorabile pentru o realizare cu adevărat dramatică a acestor fapte de viață.

Dacă în viața socială lipsesc premisele pentru ca tendințele dramatice în sine să culmineze într-o dramă adevărată, atunci aceste tendințe irump în direcții care, pe de o parte, fac problematică forma dramatică, pe de altă parte, introduc elemente dramatice în alte forme literare, ambele situații fiind vizibile în special în literatura secolului al XIX-lea. Influența reciprocă dintre forma epică și cea dramatică a fost constatată mai întîi de Goethe și Schiller ca o caracteristică esențială a literaturii moderne (cf. articolul meu asupra schimbului de scrisori dintre Goethe și Schiller, *Goethe und seine Zeit*, Berlin, 1955). Apoi — cu referire specială la Walter Scott ca inițiator — Balzac a evidențiat elementul dramatic ca un indiciu distinctiv al noului tip de roman în opoziție cu cel anterior. Pătrunderea elementului dramatic în romanul modern a devenit extraordinar de fertilă pentru acesta, întrucît nu numai că a făcut acțiunea lui mai plină de mișcare, caracterizările

sale mai bogate și mai profunde etc., dar, în plus, a creat o formă de reflectare literară adecvată pentru aspectele specifice moderne ale vieții în societatea burgheză evoluată : pentru luptele tragice (și tragicomice) ale vieții, care sînt dramatice în viața însăși, dar apar într-un mod nedramatic, deoarece rămîn îninteligibile fără mica și chiar meschina, capilara lor mișcare înainte, putînd fi configurate numai caricatural.

Dar, în schimb, înrîurirea acelorasi forțe sociale trebuia să devină foarte periculoasă pentru dramă. Căci cu cît mai important este un dramaturg, cu atît mai strîns este el legat de viața prezentului său, cu atît mai puțin înclinat este să siluiască de dragul formei dramatice aspectele decisive ale vieții, care sînt intim reunite cu esența conflictelor sale, cu psihologia eroilor săi. Și aceste tendințe trebuiau să intensifice mereu mai mult „romanizarea“ dramei. Cel mai mare scriitor al vremii noastre, Maxim Gorki, a subliniat energic aceste momente într-o aspră autocritică, foarte nedreaptă față de multe dintre bucățile sale : „Am scris aproape douăzeci de bucăți, și toate sînt scene înnodate mai mult sau mai puțin slab, în care linia subiectului nu este în genere menținută, iar caracterele nu sînt duse pînă la capăt, rămînînd neclare, nereușite. O dramă trebuie să aibă o acțiune riguros construită de la început pînă la sfîrșit, căci numai îndeplinind această condiție poate sluji la trezirea unor emoții actuale.“

Tendința actuală defavorabilă dramei este caracterizată aici cu ascuțime și exact. Pentru a evidenția foarte clar justetea principială a criticii lui Gorki — independent de exagerarea laturei ei autocritice — amintim scena hotărîtoare din una dintre cele mai bune drame ale dramaturgului reprezentativ pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, *Rosmersholm* de Henrik Ibsen. Rebekka West îl iubește pe Rosmer. Ea vrea să înlăture din drum toate piedicile care îi despart ; în acest scop, o împinge la sinucidere pe doamna Beate, soția pe jumătate dementă a lui

Rosmer. Dar conviețuirea ei cu Rosmer îi trezește și-i limpezește instinctele morale : acum, ea resimte fapta comisă ca un obstacol de neînlăturat între ea și bărbatul iubit. Când, ca urmare a acestei transformări, se ajunge la discuții, la mărturisirea eroinei, lucrurile se petrec astfel :

„Rebbeka (cu putere) : Dar credeți că am venit și am acționat cu chibzuială rece, calculat ? ! Pe-atunci doar nu eram ceea ce sînt astăzi, cînd stau în fața voastră și povestesc. Și-apoi, aș zice că, într-un om sînt două feluri de voințe. Voiam s-o înlătur pe Beate ! În vreun chip oarecare. Dar totuși nu credeam că lucrurile vor ajunge vreodată atît de departe. Cu fiecare pas înainte pe care eram ademenită să citez a-l face, aveam impresia că în mine strigă ceva : Acum oprește-te ! Nici un pas mai departe ! Și totuși nu puteam să renunț. Trebuia să înaintez încă o bucatică mică de tot. Doar o bucatică mică de tot. Și pe urmă încă una — și iar încă una. Și așa s-a întîmplat. În felul ăsta se întîmplă asemenea lucruri.“

Ibsen exprimă aici cu sinceritatea curajoasă a unui mare scriitor de ce din *Rosmersholm* nu putea să rezulte o dramă adevărată. Ceea ce putea să scoată din acest material dibăcia și chibzuința artistică, Ibsen a realizat. Dar tocmai în punctul decisiv se vedește că drama propriuzisă — lupta, conflictul tragic și schimbarea de atitudine a Rebbekăi West — este, prin material, construcție, acțiune, psihologie a personajelor, un roman al cărui ultim capitol a fost înveșmîntat de Ibsen, cu o mare măiestrie în conducerea scenelor și în dialog, în forma exterioară a dramei. Cu toate acestea, baza rămîne totuși aceea a unui roman, firește, plin de dramatismul nedramatic al vieții burgheze moderne. Prin urmare, ca dramă, *Rosmersholm* este o operă problematică și fragilă ; ca tablou de epocă, este autentică și redă adevărul vieții.

Cazul Ibsen — ca și cazul lui Hebbel, citat mai înainte — ne interesează aici numai sub latura tipică, simptomatică. Deosebiri ce apar la Ibsen și Hebbel între

reflectarea momentelor de viață dramatice în sine în dramă și roman ne conduc înapoi la o problemă centrală a cercetării noastre : la modul de configurare a „individului de importanță istorică universală” în dramă și roman.

Am discutat mai sus în detaliu despre motivul pentru care clasicii romanului istoric înfățișează întotdeauna marile chipuri din istorie ca personaje secundare. Considerațiile noastre de acum arată din nou că specificul dramei solicită pentru ele sub aspect compozițional rolul de figuri centrale. Aceste două modalități compoziționale — opuse — decurg din același sentiment pentru istoricitatea autentică, pentru măreția cu adevărat istorică : ambele tind să consemneze într-un mod literar adecvat *ceea ce este important* omeneste și istoricește la chipurile de seamă din evoluția noastră.

Analiza schițată foarte sumar pînă aici a formei dramatice arată cum aceasta tinde neconținut spre reliefa vizibilă nemijlocită a ceea ce este important la oameni și fapte, cum cerințele esențiale ale realizării ei se sintetizează într-o unitate plastică, închisă în sine, dintre erou și acțiune. Dar „individul de importanță istorică universală” este caracterizat și în realitatea însăși prin tendința spre o asemenea unitate.

Cum drama concentrează în conflict momentele decisive ale unei crize social-istorice, este necesar să fie compusă în așa fel, încît gradul de cuprindere a conflictului să decidă asupra grupării personajelor de la centru pînă la periferie. Și cum concentrarea în conflict a momentelor esențiale ale unei asemenea crize constă în aceea că laturile lor cele mai importante sub aspect omenesc și istoric sînt relevate într-un mod energic, această orînduire compozițională trebuie să creeze totodată o ierarhie dramatică. Nu în sensul vulgar și schematic că figura centrală a dramei ar trebui să fie neapărat „omul cel mai mare” în toate privințele imaginabile sau din vreun punct de vedere abstract. Eroul dramei își depășește mediul, mult mai mult,

datorită legăturii sale intime cu problemele conflictului, cu respectiva criză istorică concretă. Alegerea și configurarea conținutului, modul în care pasiunea eroului este legată de această forță hotărâsc dacă importanța formală, pe care mijloacele plastice ale dramei o conferă personajelor ei, este plină de un conținut istoric și omenesc real și adevărat. Dar, așa cum am văzut, pentru a conferi valabilitate conținutului social este neapărat necesară acea tendință a construcției dramatice care scoate în evidență din complexul general al realității momentele importante, le concentrează și creează din înlănțuirea lor o imagine de un nivel superior a vieții.

Cu totul altfel stau lucrurile în epică. Momentele importante sînt configurate aici ca părți, ca elemente ale unei totalități cuprinzătoare mai largi, mai extensive, în geneza și perindarea lor, în legătura lor indestructibilă cu creșterea înceată și tulbure a întregii vieți a poporului, în interacțiunea capilară a lucrurilor mici și mari, a celor lipsite de importanță și a celor importante. Am arătat mai înainte cum la clasicii romanului ceea ce este însemnat omeneste și istoricește la „indivizii de importanță istorică universală” rezultă tocmai din această corelație complicată. De asemenea — în concluzia prețioaselor observații ale lui Balzac și Otto Ludwig — am demonstrat că aici este necesară o modalitate compozițională cu totul deosebită, pentru ca nici aspectele importante din infinitatea de necuprins a vieții să nu dispară, să nu fie coborîte la nivelul mediocrității de către detaliile adesea mărunte ale acesteia, nici autenticitatea și bogăția realității sociale să nu se piardă printr-o stilizare artificială, prin ridicarea vieții la o înălțime exagerată.

Căci romanul nu pretinde nicidecum, în mod necondiționat, configurarea unor oameni importanți în situații importante. După împrejurări, el se poate priva cu totul de așa ceva. Romanul poate înfățișa personaje importante

și într-o formă în care să capete expresie trăsăturile lor pur intim-morale, în care farmecul specific al operei să derive tocmai din configurarea opoziției dintre cotidianul mărunț al vieții și această importanță pur intensivă a omului, din această inadecvare între om și acțiune, între universul lăuntric și cel exterior.

Romanul istoric nu se deosebește principial nici prin aceste posibilități și mijloace ale sale de romanul în genere ; el nu constituie nicidecum un gen sau un subgen propriu. Problema sa specifică, anume configurarea măreției omenestii din trecutul istoric, trebuie soluționată în interiorul condițiilor generale ale romanului. Iar acestea îi și pun la îndemână — cum ne-a dovedit-o practica clasicilor — tot ceea ce se cere pentru îndeplinirea cu succes a acestei sarcini. Căci forma romanului nu exclude nicidecum posibilitatea configurării oamenilor importanți în situații importante. După împrejurări, ea poate ajunge la desăvârșire și fără a face uz de această posibilitate, dar și respectiva configurare este posibilă în ea. Problema care se pune este aceea de a se imagina o acțiune în care situațiile importante să devină părți necesare, organice ale acțiunii de ansamblu mult mai largi și mai bogate ; problema ce se pune este ca această acțiune să fie condusă în așa fel, încît să tindă prin propria sa logică interioară spre astfel de situații, ca spre împlinirea ei adevărată. Și mai departe, problema ce se pune este de a se concepe chipul „individului de importanță istorică universală“ în așa fel, încît să apară în astfel de situații și numai în ele, dintr-o necesitate interioară proprie. Prin aceste precizări, circumscriem cu alte cuvinte, într-o altă succesiune de idei, ceea ce am arătat mai sus, anume că în romanul istoric „individul de importanță istorică universală“ este în mod necesar o figură secundară.

Modalitatea compozițională diametral opusă din dramă și roman decurge așadar din aceleași intenții privitoare la configurarea „individului de importanță istorică uni-

versală“ : a privi cu ochi de scriitor importanța și măreția acestuia, și nu a birfi cu înțelepciune de lacheu despre „însușirile sale prea omenești“. Dar această intenție comună se realizează cu mijloace artistice foarte diferite, iar în această diversitate a factorului formal se află — ca pretutindeni în artă — un conținut esențial. Sarcina interesantă și grea a romanului istoric constă în a înfățișa în așa fel ceea ce este remarcabil la „individul de importanță istorică universală“, încît nici unul din momentele capilare complicate ale evoluției din întreaga societate a epocii să nu fie neglijate, încît, dimpotrivă, trăsăturile „individului de importanță istorică universală“ nu numai să rezulte organic din respectiva evoluție, ci și să fie totodată explicate, făcute conștiente, ridicate pe o treaptă superioară. Ceea ce în drama istorică este în mod necesar o premisă : misiunea concretă a eroului (prin comportarea sa în dramă, eroul dovedește chiar și retroactiv că are această misiune și este capabil s-o îndeplinească), în roman este desfășurat pe larg și treptat, dezvoltat în mod gradat. Așa cum s-a văzut, Balzac atrage pe bună dreptate atenția asupra faptului că în romanul istoric clasic „individul de importanță istorică universală“ nu numai că este în mod necesar o figură secundară, ci și că, de cele mai multe ori, apare abia în apropierea punctului culminant al acțiunii. Apariția sa este pregătită de un vast tablou de epocă anterior, pentru ca nota specifică importanței sale să devină perceptibilă, să poată fi rețrăită și înțeleasă.

Purtătorul acțiunii și centrul acestui tablou de epocă este eroul „de mijloc“ al romanului istoric. Tocmai acele trăsături sociale și omenești care exclud din dramă asemenea chipuri, sau le îngăduie să joace numai un rol subordonat, episodic, conferă acestor figuri calitatea de a se afla în centrul compozițional al romanului istoric. Căci tocmai neclaritatea relativă a contururilor caracterului lor, lipsa unor mari pasiuni ce duc la luarea unor poziții unilaterale, decisive, contactul lor cu ambele tabere vrăj-

mașe ce se luptă între ele etc. le fac apte să exprime în mod adecvat prin propriul lor destin capilaritatea complicată a evenimentelor romanești. Otto Ludwig a remarcat foarte clar, probabil cel dintâi, această deosebire dintre dramă și roman, ilustrînd-o foarte exact prin cîteva exemple : „Aceasta este deosebirea principală dintre eroul de roman și cel de dramă. Dacă ni l-am imagina pe *Lear* roman, atunci eroul ar trebui să fie, probabil, Edgar... Dacă, dimpotrivă, am vrea să facem din *Rob Roy* o dramă, eroul ar trebui să fie Robin însuși, dar în acest caz povestea ar trebui mult schimbată, Francis Osbaldiston ar trebui exclus cu totul. La fel, în *Waverley*, eroul tragic ar fi Vich Jan Vohr, iar în *Amatorul de antichități*, contesa Glenallen.“

III

PROBLEMA CARACTERULUI PUBLIC

Se pare că am ajuns din nou la o problemă de formă, de compoziție, dar și aici forma adevărată nu este decît o reflectare artistică generalizată a unor fapte de viață ce revin sistematic. Sub aspectul conținutului, diferența relevată de noi pînă acum se tălmăcește prin *caracterul public* al dramei. Prin originea sa istorică, epica a fost și ea, firește, o artă publică. Cu siguranță că acesta este unul dintre motivele pentru care distanța formală dintre epopeea antică și dramă a fost mai mică decît este aceea dintre roman și dramă (în ciuda înfriurii reciproce mai mari). Dar acest caracter public al epopeii grecești antice coincide cu caracterul public al întregii vieți din societatea primitivă. El a trebuit să dispară în mod necesar odată cu dezvoltarea superioară a societății. Dacă admitem definirea epopeii ca „totalitate a obiectelor“, — și tocmai epopeile

homerice constituie baza și cea mai bună confirmare practică a justității acestei definiții — atunci e clar că o asemenea lume în ansamblul ei își poate menține caracterul public numai pe o treaptă foarte primitivă a evoluției ei sociale. Să ne gândim la cele spuse de Engels despre caracterul public, de exemplu, al gospodăriei într-o societate primitivă și la particularizarea necesară a tuturor faptelor și treburilor legate de conservarea vieții pe o treaptă doar cu puțin mai înaltă a evoluției. Și, totodată, să nu uităm ce rol joacă în epopeile homerice tocmai caracterul public al unor asemenea manifestări de viață.

Dar momentele dramatice ale vieții sînt ca atare, în mod necesar, publice în *orice* societate, întrucît constituie părți proeminente ale procesului vital. Nici diferențierea asupra căreia stăruim nu trebuie înțeleasă într-un mod pedant și, mai ales, nu trebuie să ducă niciodată la o clasificare a faptelor de viață în publice și nepublice, în dramatice și epice. Aproape fiecare fapt de viață poate atinge, în anumite condiții, un *nivel* al înfățișării sale, prin care să capete un caracter public, el are o latură care privește *nemijlocit* publicul, care necesită un public pentru a fi reprezentat. Tocmai aici vedem într-un mod foarte clar transformarea cantității în calitate. Conflictul dramatic nu se deosebește de celelalte evenimente din viață în întregul ei prin conținutul său social, ci numai prin felul și gradul ascuțirii contradicțiilor, care ascuțire aduce apoi, desigur, o calitate nouă, specifică.

Această sinteză de unitate și diversitate este indispensabilă pentru efectul *nemijlocit* al dramei. Conflictul dramatic trebuie să poată fi trăit de către spectatori în mod direct, fără vreo explicație deosebită, altminteri n-ar putea avea efect. Așadar, conținutul său trebuie să aibă multe puncte comune cu conflictele normale din viața cotidiană. Totodată, pentru a putea exercita, pe această bază comună, efectul larg și profund al dramei adevărate asupra masei adunate sub forma unui public, conflictul trebuie să

reprezintă o calitate nouă și specifică. Exemplele de drame burghize de valoare universală, citate de noi mai înainte, cum sînt *Judecătorul din Zalamea*, *Kabale und Liebe* etc., ne arată cel mai limpede această transformare. Ele arată că tocmai această ascuțire impune cu vehemență forului public un caz altminteri obișnuit în sine. Aici avem însă a face cu un proces care se ivește, de asemenea, cu mare frecvență în viață. Drama, ca operă poetică destinată publicului, presupune așadar o tematică și o prelucrare adecvată în toate privințele acestui nivel înalt de generalizare și intensificare.

Caracterul public al dramei are un dublu aspect. Faptul a fost exprimat cu claritate încă de Pușkin. Mai întâi, poetul spune despre conținutul dramei : „Ce element dezvoltă tragedia ? Care este finalitatea acesteia ? Omul și poporul. Destinul omului, destinul poporului.“ În strînsă legătură cu această precizare, Pușkin vorbește despre apariția condiționată public și despre înfrîurirea publică a dramei : „Drama a luat ființă pe o piață publică, a fost o petrecere populară. Ca și copiii, poporul cere distracție, acțiune, drama pare a fi pentru el un adevărat eveniment extraordinar. Poporul pretinde impresii puternice, pentru el și execuțiile sînt un spectacol. Tragedia înfățișă mai ales crime înfricoșătoare, suferințe suprafirești, chiar fizice (de exemplu, *Filoctet*, *Oedip*, *Regele Lear*), dar obișnuința tocește impresiile, fantezia se deprinde cu chinurile și execuțiile, după care le privește cu indiferență ; dimpotrivă, descrierea pasiunilor și a efuziunilor sufletului omenesc sînt pentru popor mereu noi, mereu interesante, mari și instructive. Drama s-a orientat spre dominarea pasiunilor și a sufletului omenesc.“

În legătură cu aceste două laturi ale caracterului public al dramei, Pușkin atinge esența acesteia într-un mod profund și cuprinzător. Drama tratează destine omenești, ba chiar nici nu există altă specie literară care să se concentreze atît de exclusiv asupra unor destine omenești,

și anume asupra unor destine ce rezultă, cu o accentuată exclusivitate, numai din relațiile reciproce, bazate pe luptă, dintre oameni. Dar tocmai de aceea sînt destine omenești înțelese și înfățișate într-un mod specific. Sînt destine omenești care exprimă *nemijlocit* destine generale, destine ale unor popoare întregi, ale unor clase întregi, ba chiar ale unor epoci întregi. Această legătură indestructibilă dintre efectul de masă direct și generalizarea superioară, în ceea ce privește oamenii, a conținutului este formulată foarte precis de Goethe în cuvintele : „Riguros vorbind, teatral nu este decît ceea ce e totodată simbolic pentru ochi, o acțiune importantă care sugerează alta încă mai importantă“.

Am văzut cît de strîns legată este această problemă a caracterului public al conținutului de problema formei dramatice, de caracterul public necesar al reprezentării. Esența efectului dramatic constă în ecoul *imediat*, direct asupra unei *mulțimi*. (Această premisă socială a formei dramatice este și ea nimicită, distrusă de dezvoltarea capitalistă. Pe de o parte, apare o dramă mai mult sau mai puțin „pur literară“, în care caracteristicile necesare ale formei dramatice lipsesc sau există doar foarte estompate. Pe de altă parte ia ființă o pseudoartă teatrală goală, fără conținut, care, cu dibăcie formalistă, valorifică pentru distracția minoră a clasei dominante momentele de tensiune rezultate din principiul dramatic originar. Astfel se reîntoarce, într-un anume sens, perioada de început a teatrului, despre care vorbea Pușkin. Totuși, ceea ce odinioară fusese o asprime primitivă, din care s-au putut dezvolta cu timpul un Calderón sau un Shakespeare, devine acum o brutalitate goală și rafinată avînd drept scop amuzamentul unui public decadent.) Adevărata, nemijlocita raportare a formei dramatice la efectul nemijlocit asupra masei are consecințe foarte profunde pentru întreaga ei structură, pentru organizarea întregului conținut dramatic, într-o opoziție netă cu cerințele formei ori-cărei epici de mare întindere, căreia îi lipsește această

legătură *nemijlocită* cu masa, această necesitate a efectului imediat asupra masei.

În încheierea lungii sale discuții prin viu grai și prin corespondență cu Schiller asupra caracteristicilor comune și distinctive ale formei epice și dramatice, Goethe își rezumă opiniile într-o scurtă expunere fundamentală. Goethe pornește aici de la o noțiune foarte generală a epicului și a dramaticului. Ca atare, el nu ia în considerație teoretic specificul epicii moderne, pierderea caracterului public al expunerii. Dar chiar și în prezentarea foarte generală, în care Goethe arată cum poezia epică e recitată de rapsozi, apare cu mare claritate o deosebire extrem de importantă dintre cele două genuri. Goethe spune : „Marea deosebire esențială dintre ele constă... în aceea că epicul expune întâmplarea ca *pe de-a-ntregul trecută*, iar dramaticul ca *pe de-a-ntregul prezentă*“.

Este limpede că aceste două moduri ale relației cu materialul configurat sînt legate în modul cel mai strîns de caracterul public al expunerii. Ceea ce este actual implică o relație *nemijlocită* cu cel ce receptează. Pentru a fi martorul unui eveniment înfățișat și înțeles ca actual trebuie să fii personal prezent la el. Dimpotrivă, cunoașterea unei întâmplări cu totul trecute nu este legată nicidecum în mod necesar de prezența trupească *nemijlocită* și, în conexiune cu aceasta, de public. Vedem, așadar, că, deși Goethe, pornind de la tradiția clasică, construiește expunerea epică tot ca una publică, din afirmațiile sale reiese totuși clar că în epică aspectul public este *ocazional* și nu are vreo legătură indestructibilă cu forma.

Din această paralelă rezultă alte deosebiri importante între forma epică și cea dramatică. Relevăm numai cîteva dintre cele mai însemnate. Necesitatea efectului *nemijlocit* al dramei, necesitatea ca fiecare fază a acțiunii, a dezvoltării caracterelor, să fie înțeleasă și trăită imediat, concomitent cu întâmplarea, faptul că drama nu acordă timp de gîndire spectatorului, nu-i permite să se oprească, să revină

asupra celor trecute etc., toate acestea impun o rigoare mai mare a formei, atît pentru creator, cît și pentru cel ce receptează. Schiller sintetizează clar această deosebire în răspunsul său la articolul lui Goethe : „Acțiunea dramatică se mișcă în fața mea, în jurul celei epice mă mișc eu însumi, iar ea pare a sta oarecum pe loc“. Mai departe, Schiller relevă libertatea mai mare a cititorului epicii, în comparație cu aceea a spectatorului dramei.

Această deosebire decide cuprinsul determinat și limitat al dramei, în opoziție cu extinderea și variabilitatea aproape nelimitată a epicii. Apoi, deoarece, în acest cadru, drama trebuie să creeze impresia unei totalități, toate trăsăturile ce se manifestă în personaje și în acțiune trebuie să fie nu numai inteligibile, clare și eficiente imediat, ci, totodată, și concentrate într-un mod semnificativ. Drama nu poate trata separat, printr-o anumită diviziune a muncii artistice, diferitele elemente și motive, firește, legate obiectiv între ele și în epică. Romancierului îi este îngăduit să intercaleze scene, povestiri etc., care nu conduc nemijlocit înainte acțiunea, ci, de exemplu, narează ceva din trecut, pentru a face să se înțeleagă ceva actual sau viitor. În drama adevărată, acțiunea trebuie să înainteze cu fiecare replică. Povestirea unor lucruri din trecut trebuie să aibă și ea funcția de a împinge înainte acțiunea. De aceea, fiecare replică dintr-o dramă adevărată concentrează întotdeauna în sine o serie întreagă de funcțiuni.

Prin această modalitate a configurării dramatice, omul este adus aici în centru mult mai energic decît în epică, și anume în primul rînd ca ființă social-morală. Drama își configurează oamenii și acțiunile exclusiv prin dialog ; numai ceea ce este configurat viu prin dialog intră în discuție artistică pentru dramă. Dimpotrivă, în poezia epică, făptura fizică a oamenilor, natura înconjurătoare, lucrurile ce formează mediul lor etc. joacă un rol extraordinar de mare ; omul este înfățișat într-o înrîurire reci-

procă în cadrul acestui complex general, trăsăturile sale social-morale constituie numai o parte din acest întreg, desigur o parte de o importanță decisivă. De aceea în dramă domnește o atmosferă mult mai spirituală decât în epică. Aceasta însă nu înseamnă o stilizare idealistă a oamenilor și a relațiilor lor, ci se tâlmăcește doar prin aceea că trăsăturile social-morale ale omului însuși nu pot apărea direct ca premise și cauze ale unor conflicte social-morale, iar lumea naturii înconjurătoare, lumea obiectelor ce alcătuiesc mediul oamenilor poate figura, prin indicații foarte sumare, ca fundal sau ca instrument mijlocitor. (Ignorarea legilor interioare ale dramei a făcut ca în ultima vreme să apară în teatru acel rafinat, haotic și găunos complex regizoral care înlocuiește prin elemente epice dramatismul absent.)

Toate momentele concentrării dramatice se vădese cît se poate de concret în aceea că timpul evenimentelor dramatice înfățișate în mod real trebuie să coincidă cu timpul reprezentării, în vreme ce în epică un lung interval de timp poate fi rezolvat prin cîteva cuvinte, iar, uneori, dimpotrivă, scriitorul epic este îndreptățit să folosească pentru povestirea unei întâmplări foarte scurte un timp de multe ori mai mare decât cel real. Aici, cred, se află rădăcinile adevărate ale faimoasei cerințe a „unității de timp“. Firește, motivările acestei cerințe au fost de cele mai multe ori false și simulate, dar trebuie spus și că numeroși adversari ai ei au trecut de fapt cu vederea problema propriuzisă. Manzoni, care a combătut „unitățile“ tragediei clasice franceze în numele unei adevărate drame istorice care trebuia creată, și-a și concentrat, foarte just, lupta în direcția dobîndirii pentru dramaturg a dreptului de a putea intercala după voie un timp intermediar între scenele pe care le înfățișează într-un mod real.

Toate aceste deosebiri dintre dramă și epică apar concentrate în spusele lui Goethe, citate de noi mai sus, despre caracterul simbolic al chipurilor dramatice, despre

unitatea dintre aspectul concret nemijlocit și semnificația simbolică a fiecăruia dintre momentele înfățișate în dramă. Desigur, unitatea acestor două momente există și în epică, numai că acolo e mult mai laxă. În dramă, unitatea trebuie realizată permanent, devenind eficientă în fiecare fază, în vreme ce pentru epică este destul ca unitatea să se impună treptat ca o tendință, în cursul acțiunii luate în ansamblu. Și sub acest aspect putem sesiza clar consecințele formale ale caracterului public al dramei.

Totuși, în această privință, trebuie înlăturate două confuzii. În legătură cu problema caracterului public am amintit-o pe aceea a efectului nemijlocit și imediat al dramei. Dar acest efect nemijlocit nu este oare trăsătura esențială a oricărei arte ? Firește că este. Belinski a pus pe bună dreptate în centrul teoriei sale asupra artei tocmai necesitatea configurării nemijlocite și a efectului nemijlocit. Dar aspectul nemijlocit al caracterului public propriu dramei, relevat de noi aici, este ceva deosebit, ceva specific numai pentru dramă în *interiorul* caracterului nemijlocit *general* al întregii literaturi. Trăsăturile speciale ale caracterului public direct al dramei ies în evidență din ce în ce mai pregnant și mai accentuat în cursul evoluției istorice, în legătură cu faptul că, odată cu dezvoltarea diviziunii sociale a muncii și complicarea relațiilor sociale în societățile împărțite în clase, separarea a ceea ce e public de ceea ce e privat se realizează în viața însăși ca o separare. Prin calitatea sa de reflectare a vieții, literatura nu poate să nu zugrăvească acest proces, dar îl zugrăvește nu numai prin conținut, prin configurarea artistică a problemelor omenesti ce rezultă din respectiva evoluție. Formele literare ca forme generalizate ale reflectării trăsăturilor permanente ale vieții, trăsături care revin și se intensifică în cursul evoluției, nu pot nici ele să rămână neatinse de amintitul proces.

În această privință, însă, drama și epica urmează căi cu totul opuse. Epica, fiind reflectarea totalității extensive

a vieții, a „totalității obiectelor“, trebuie să se adapteze procesului. Romanul, ca „epopee burgheză“, ia naștere tocmai ca produs al consecvenței artistice cu care sînt trase și în privința formei toate consecințele din modificările suferite de viață. (Caracterul artistic disarmonic al așa-numitei „epopei artistice“ se datorează între altele faptului că anumite elemente de formă ale vechii epopei sînt păstrate într-o epocă în care realitatea corespunzătoare acestei epopei a dispărut din viața însăși, faptului că ele au fost aplicate unui material de viață față de care sînt străine și, deci, formaliste, fiindcă aceste elemente au aparținut oglinzilor specifice ale unei perioade depășite din evoluția omenirii.)

Cu totul altfel stau lucrurile în privința dramei. Forma dramatică rezistă și pierе odată cu acest caracter public nemijlocit ce-i este specific numai ei. Așadar, ea trebuie ori să dispară din viață, ori, în condiții neprielnice, luptînd cu un material neprielnic, înotînd într-o anumită măsură împotriva curentului, să caute a configura în felul ei momentele cu caracter public ce încă există în viața socială. Aceste probleme s-au pus cu deosebită ascuțime la răscrucea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea și se află în strînsă corelație cu eforturile de atunci îndreptate spre crearea unei mari drame istorice. Dramaturgii de seamă din acea perioadă au trăit cu intensitate cele două laturi ale dilemei ce le stătea în față : pe de o parte, condițiile defavorabile ale vieții din vremea lor — care, ca simț al vieții, influențează și configurarea materialului istoric — pe de alta, necesitățile formei dramatice.

Discuțiile privind principiul aparent pur formal al posibilității utilizării corului antic în drama modernă evidențiază probabil în modul cel mai plastic motivele speciale ce-au devenit decisive pentru acest element formal. În prefața sa la tragedia *Die Braut von Messina* (*Logodnica din Messina*), Schiller discută cu mare claritate această problemă. Poetul spune despre folosirea corului

în tragedia antică : „Ea l-a găsit în natură și l-a folosit, fiindcă l-a găsit. Acțiunile și destinele eroilor și regilor sînt prin ele însele publice, iar în vremurile străvechi și simple au fost încă mai mult.“ Cu totul alta e, după Schiller, situația pentru poetul modern. „Poetul trebuie să deschidă din nou palatele, trebuie să scoată tribunalele sub cerul liber, trebuie să ridice din nou în picioare zeii, trebuie să restabilească cele nemijlocite, care au fost anulate prin organizarea artificială a vieții adevărate...“ Tocmai în acest scop a introdus Schiller corul în *Die Braut von Messina*.

Nu are rost să repetăm aici faptul îndeobște cunoscut că această utilizare a corului de către Schiller a dus la un experiment formal artificios, la drama sa cea mai slabă. Aici ne interesează problema generală. Iar Schiller a intuit foarte just că, pe de o parte, folosirea corului în tragedia greacă a rezultat firesc din condițiile social-istorice ale vieții din Grecia, dar că, pe de altă parte — iar aceasta este problema esențială pentru dramaturgii moderni — toate evenimentele trebuie să fie în așa fel configurate într-o dramă adevărată, că toate manifestările de viață trebuie să fie ridicate la un asemenea nivel, încît să suporte prezența corului.

Îndată ce al patrulea perete, înlăturat, al scenei a ajuns să fie doar acoperișul transparent din *Diable boiteux* (*Diavolul șchiop*) de Lesage, drama a încetat de a mai fi cu adevărat dramatică. Spectatorul dramei nu este ocazional prezent la o oarecare întîmplare particulară, ocazională din viață, el nu spionează printr-o mărită gaură de cheie viața particulară a semenilor săi ; tot ceea ce i se oferă trebuie să fie, prin conținutul său cel mai intim, prin forma sa esențială, un eveniment public. Lucrarea dificilă a dramaturgului modern constă tocmai în aceea că trebuie să găsească în viață astfel de materiale și să supună aceste materiale unei asemenea prelucrări dramatice interioare, încît să reprezinte în întregime și în acest sens ceva cu caracter public. În privința aceasta, dramaturgul de astăzi

trebuie să lupte nu numai în înțelesul exterior împotriva materialului de viață din societatea modernă, ci, totodată, împotriva propriului său mod de a simți viața, care a odrăslit din solul acestei societăți. Pentru acest fel de a simți viața sînt extraordinar de caracteristice cele spuse de Grillparzer despre cor: „Dezavantajele în-deobște cunoscute ale corului. Prezența sa permanentă este de cele mai multe ori supărătoare cînd e vorba de secrete. Corul a dat dramelor celor vechi un caracter public. Da ! poate cu atît mai rău. În ceea ce mă privește, nu mi-ar fi pe plac ceva ce m-ar sili să renunț la toate sentimentele și situațiile care nu poartă un caracter public.“

Grillparzer exprimă aici fondul de simțire al așa-numitului „teatru experimental“¹, cu mult înaintea apariției acestuia. O face deschis, cu sinceritatea unui mare scriitor. Dar el nu observă — iar succesorii săi de mai târziu, mult mai mărunți, observă încă și mai puțin — că tocmai predominarea acestei simțiri a vieții face din dramă un produs artificial, un obiect de sterile experimente formaliste, că tocmai această evoluție a rupt contactul viu, dintre dramă și popor.

Aici nu ne-a preocupat problema corului însuși, ci problemele care se ascund dincolo de punerea acestei chestiuni. Experimentele cu corul însuși sînt foarte în-doielnice nu numai la Schiller, ci și la Manzoni. Dar această problemă dezvăluie dificultățile configurării caracterului public al vieții în drama modernă. Marii dramaturgi din epoca nouă, de la Shakespeare pînă la Pușkin, au căutat soluția problemei în direcția introducerii scenelor populare și, neîndoielnic, aici se și află soluția firească și sănătoasă. Desigur, între corul antic și scenele populare moderne există o deosebire principială. Ne este imposibil

¹ *Kammerspiel* — teatru de cameră, teatru intim.

să analizăm în paginile de față cu toată amploarea necesară această problemă. Să atragem atenția numai asupra unui moment esențial : corul antic este prezent în permanență, scenele populare sînt doar momente răslețe ale dramei, iar cele mai importante scene dintre protagoniști se desfășoară adesea fără martori. Aceasta nu însemnează însă nici pe departe că aceste scene nu ar avea vreo relație cu poporul prezent în dramă. Încă la Shakespeare există foarte adesea o relație cît se poate de vie. Să ne gîndim numai cum intervin într-un mod viu stările de spirit ale poporului în scenele dintre Brutus și Portia, sau între Brutus și Cassius. Noul val al dramei istorice a făcut ca aceste relații să devină încă mai intime. Ce-i drept, Schiller face din *Wallensteins Lager* (*Tabăra lui Wallenstein*) numai un preludiu al tragediei sale, dar, prin dramatismul său, acest preludiu e mai mult decît un prolog. În drama din vremea lui Walter Scott aceste relații s-au intensificat, de asemenea, și mai mult. Să amintim, iar, ca un exemplu foarte caracteristic, înrîurirea reciprocă intimă dintre scenele populare și scenele din „viața particulară“ a lui Danton din *Dantons Tod* de Büchner. Această serie de scene constituie într-o anumită măsură o suită de replici, în care o întrebare pusă în una din ele își capătă răspunsul în cealaltă.

Vom vorbi acum despre al doilea complex de confuzii posibile în ceea ce privește caracterul nemijlocit specific dramei. Cum știm, acest caracter nemijlocit este acela al aspectului public. Pare a fi lesne de înțeles că materialele cele mai potrivite pentru dramă sînt date de acele laturi ale vieții moderne (și ale istoriei), care, prin conținutul lor, sînt, în mod necesar și direct, publice : anume, viața politică luată ca atare. În această concepție, faptul că viața politică este nemijlocit potrivită pentru dramă constituie însă o prejudecată. Am văzut că acceptarea fără luptă a tendințelor spre particularizarea a numeroase și importante manifestări de viață omenești individuale și sociale duce la

autoanularea dramei în „teatrul experimental“. Dar această „particularizare“ este numai o latură a procesului a căruia cealaltă latură — inseparabilă de prima — se exprimă prin continua abstractizare, prin independența aparent mereu mai mare și autolegitatea vieții politice. Dacă dramaturgul nu străpunge acea separare, o separare aparentă, evidențiată de Marx, dintre *citoyen* și *bourgeois*, dacă nu înfățișează bazele sociale ale politicii prin configurarea vie a unor destine omenești — destine individuale, care sintetizează în felul lor individual de a fi trăsăturile tipice, reprezentative în dramă, materialul politic rămâne steril pentru dramă. În secolul al XVII-lea ia ființă forma de un patetism găunos a așa-numitei „*Haupt-und Staatsaktion*“¹, în secolul al XIX-lea, forma goală și declamatorie a „dramei cu tendință“ etc.

Schiller s-a exprimat într-un mod instructiv și asupra acestei teme. În vreme ce lucra la *Wallenstein*, i-a scris lui Körner : „Materialul este în cel mai înalt grad nemăleabil pentru un asemenea scop... în fond, este o acțiune de stat și, sub aspectul utilizării poetice, poartă în sine toate relele pe care le poate avea numai o acțiune politică, un obiect abstract, invizibil, mijloace mici și multe, acțiuni dispersate, un pas înfricoșător, o finalitate prea rece și aridă (pentru a-l avantaja pe poet), fără ca, totuși, să împingă aceste acțiuni pînă la capăt și, prin aceasta, pînă la o măreție poetică, deoarece, în cele din urmă, proiectul eșuează numai datorită nedibăciei. Baza pe care

¹ Formă dramatică inferioară, utilizată de trupele teatrale ambulante, pe la 1700. Termenii denumirii indică, respectiv, un conținut important, serios (în raport de comedie) și politic sau istoric. Textele, într-o proză patetică, trasau sumar numai scenele principale, restul fiind lăsat pe seama improvizației actorilor. Aceste texte, care n-au fost niciodată tipărite, își propuneau să îngăduie spectatorului din popor o privire în culisele vieții celor „mari“, principii și suverani. Erau înfățișate evenimente și momente senzaționale, nunți și încoronări, torturi, execuții, accese de demență, apariția unor duhuri etc.

Wallenstein își fundamentează acțiunea este armata, pentru mine o suprafață infinită, pe care, deci, n-o pot aduce sub ochi și pe care mi-o imaginez numai cu un nespus efort de îndeminare. Așadar, nu pot înfățișa obiectul pe care eroul se bizuie și, tot atât de puțin, pe cel prin care cade ; acesta este în egală măsură starea de spirit a armatei, curtea, împăratul.“

Această analiză ni se pare extraordinar de instructivă. Ea arată înainte de toate că tocmai materialul politic se oferă poetului în mod nemijlocit cu o bogăție infinită și dispersată, o bogăție ce se lasă configurată de fapt numai prin mijloacele epicii. Stilizarea dramatică rezidă aici în extragerea acelor câteva momente, în care poate apărea concentrată direct și concret (să amintim din nou, aici, „veriga“) corelația intimă a politicului cu baza sa socială și cu pasiunile omenеști, pe care această bază le face să se manifeste, și anume poate apărea în așa fel, încît această concentrare să nu reducă totuși bogăția de tendințe sociale contradictorii iscate de conflictul politic. O „stilizare“ în acest sens, o trunchiere sau știrbire a „totalității mișcărilor“ ar desfigura materialul sub aspectul conținutului, ar aplatiza conflictul dramatic. Ceea ce se impune însă nu e numai o simplă selectare a cîtorva momente, ci concentrarea bogăției infinite și dispersate de momente în acelea care reprezintă realmente toate momentele, toate forțele motrice ale conflictului politico-istoric.

Deosebit de interesante și pline de învățăminte sînt acele observații ale lui Schiller, în care vorbește despre „finalitatea aridă“, dificultate ce trebuie învinsă prin mijloace poetice, și despre căile de urmat pentru a o învinge. Poetul atrage atenția cu foarte multă justețe teoretică asupra faptului că reușita poate fi obținută aici numai prin orientarea consecventă spre un final.

Ceea ce însemnează că în cazul extrem și concentrat al reprezentantului unui conflict politic trebuie să iasă la iveală tocmai bazele social-omenеști ale „finalității aride“

și că tocmai urmărirea pînă la capăt a drumului, dezvăluirea determinărilor specifice ale acestor baze trebuie să anuleze însușirile defavorabile sub aspect poetic ale materialului. Însăși practica lui Schiller arată de ce puțin folos sînt pentru dominarea unui asemenea material „adaosurile omenesti”. Ele rămîn adaosuri și anexe, iar „ariditatea” conexiunilor politice nu este înlăturată. Pe de altă parte, în dramă capătă viață numai ceea ce se preschimbă concret și nemijlocit în omenesc. Fără această preschimbare nemijlocită, conflictul politic înțeles perfect just sub aspectul conținutului, conflictul istoric imaginat în modul cel mai rafinat sub aspectul filozofiei istoriei rămîn moarte. În ceea ce privește nimicirea formei dramatice este aproape totuna dacă produsul abstract, lipsit de viață exprimă conexiunile politico-istorice în spiritul agitatoric sau mistic. Și în aceste cazuri, evoluția cea mai recentă a dramei se mișcă pe linia unei oscilații între extreme false.

Shakespeare a arătat cu cea mai mare forță cum pot fi transformate în omenesc și încărcate cu viață dramatică marile conflicte istorice. În această ordine de idei, nu este lipsit de interes să amintim reproșul făcut de Hegel tragediei *Macbeth*. Hegel află că sursa lui Shakespeare pomenește despre dreptul lui Macbeth la coroana Scoției și regretă că Shakespeare a omis acest motiv. Nouă, însă, ni se pare că pentru problema descompunerii societății feudale, pentru autosfîșierea ei rezultată în mod necesar, acest motiv este pe de-a-ntregul superfluu. În ciclul său de drame despre regi, Shakespeare a dat nenumărate exemple care arată cum drepturile la tron sînt folosite cu totul arbitrar în lupta de clasă dintre regalitate și feudalism. În zugrăvirea concretă a luptelor din Anglia, el a acordat motivelor respective cuvenitul lor rol episodic. În *Macbeth*, dimpotrivă, trebuia configurată în mod concentrat chintesența omenească a unei ridicări și prăbușiri. Shakespeare înfățișează aici cu admirabilă exactitate și

pregnanță trăsăturile omenești care iau ființă în mod necesar tocmai pe un asemenea teren social-istoric. El are, însă, perfectă dreptate, atunci când configurează numai această esență omenească — condiționată social-istoric — fără a încărca zădărniciu ei cu motive mărunte. Pusă în aplicare, o sugestie cum e aceea a lui Hegel ar fi dus la o dramă de tip hebbelian, nu la una de tip shakesperian.

Totuși, în general, Hegel a înțeles mai clar decât majoritatea teoreticienilor necesitățile dramei sub aspectul conținutului istoric și al formei dramatice. El previne în repetate rânduri asupra faptului că în caracterizarea personajelor dramatice nu trebuie să se cadă, pe de o parte, în extrema dizolvării chipului în conținutul forțelor istorice abstracte, sau, pe de alta, în psihologia pur particular-omenească. Atunci când cere personajelor dramatice „patos” și încearcă să delimiteze acest patos de pasiune, el se află pe calea cea bună spre caracterizarea trăsăturii specifice a oamenilor ce acționează în dramă. Hegel vede în patos „o forță sufletească justificată prin ea însăși, un conținut esențial al rațiunii” și se referă la „sfânta iubire de soră” a Antigonei, apoi la faptul că Oreste nu-și ucide mama în urma unui impuls sufletească violent și că, dimpotrivă, „patosul, care-l îmboldește la faptă, este desigur cumpănit și pe deplin chibzuit”. Firește, aceasta nu însemnează că eroii tragediei trebuie să fie oameni lipsiți de pasiune. Și Antigona, și Oreste au pasiunea lor. Accentuarea patosului trebuie înțeleasă în sensul că factorul determinant rezidă în coincidența directă dintre marelă conținut istoric al misiunii istorice, grandioase și concrete, și personalitatea deosebită, pasiunea deosebită a eroului dramatic. În acest sens se impune ca eroul dramei istorice să fie un „individ de importanță istorică universală”. Dar tocmai această calitate a patosului său, însușirea nici abstract-generală, nici individual-patologică a pasiunii fac posibil ca respectiva concentrare în patos a personalității să afle un

ecou direct în mase ; generalitatea concretă, calitatea rațională și nemijlocită a conținutului patosului evidentiază faptul că eroul poate pune nemijlocit și omenește în mișcare laturi înrudite în fiecare om din masă.

IV

CONFIGURAREA CONFLICTULUI ÎN EPIC ȘI DRAMATIC

Comparația pe care am făcut-o între roman și dramă arată că modul de a zugrăvi al romanului este, față de cel al dramei, *mai aproape* de viață, mai bine spus : mai aproape de modul normal în care se înfățișează viața. Dar, cum am văzut, așa-numita depărtare de viață a dramei nu însemnează o „stilizare“ formalistă, ci mai curînd o reflectare poetică a unei anumite categorii de fapte de viață. Tot astfel, această apropiere de viață a romanului nu însemnează o copiere a realității empirice, așa cum este ea, un naturalism ca stil congenital al romanului. Pînă și aria de cuprindere a celui mai amplu roman este limitată. Chiar dacă am considera *La Comédie humaine* ca pe un singur roman, ciclul, privit fie și extensiv, ar reda numai o părticică disparentă din infinita realitate socială a vremii sale. O reflectare artistică proporționată cantitativ a amplexului infinite a vieții nici nu intră în genere în discuție. Munca de Sisif a scriitorilor naturaliști nu se caracterizează numai prin aceea că se pierde totalitatea creată de artă a lumii reflectate, că tabloul literar zugrăvit devine o secțiune, un fragment incomplet sub aspect interior, ci și prin aceea că și cea mai naturalistă aglomerare de detalii este incapabilă să redea adecvat sumedenia infinită de însușiri și relații existentă pînă și într-un singur obiect din realitate. Iar romanul nu-și propune, desigur, sarcina de a

reproduce veridic un simplu fragment din viață, ci, zugrăvind, cu toată bogăția lumii configurate, o parte extensivă, totuși limitată a realității, vrea să trezească impresia totalității procesului social evolutiv.

Problemele de formă ale romanului rezultă așadar din integralitatea în mod necesar doar relativă a oricărei reflectări a realității obiective, căreia îi revine aici, pe plan artistic, misiunea de a trezi impresia nemijlocită a bogăției extensive a vieții, impresia aspectului complicat și încâlcit al căilor de evoluție a acesteia, impresia multitudini infinite a detaliilor ei. Problema „totalității obiectelor“, relevată de noi în repetate rânduri pînă acum, ca fiind țelul configurării în epica de mari dimensiuni, trebuie de aceea înțeleasă într-un sens larg și cuprinzător, adică : acest întreg nu înseamnă nicidecum numai obiectele moarte, prin care se exprimă viața socială a omului, ci, totodată, toate moravurile, instituțiile, deprinderile, datinile etc., în care se manifestă caracterul deosebit și direcția evoluției dintr-o anumită fază a societății omenești. Obiectul principal al romanului este constituit de societate, de viața socială a oamenilor în neîntrerupta ei înrîurire reciprocă cu natura care o înconjoară, care formează baza activității sale sociale, cu diferitele instituții sociale sau datini care mijlocesc relațiile reciproce dintre indivizi în viața socială. Amintim că în dramă toate aceste momente pot fi configurate într-o formă foarte sumară, aluzivă, numai în măsura în care determină modul social-moral de acțiune al oamenilor. În roman rezultă cu totul alte proporții. Lumea apare nu numai ca un factor determinant, ci este înfățișată într-o împletire foarte concretă și complicată, cu toate detaliile comportamentului și ale acțiunii oamenilor în societate.

E însă clar că, dacă din acest complex trebuie să rezulte impresia unei totalități, dacă un cerc limitat de oameni, o grupă limitată de „obiecte“ trebuie configurate în așa fel, încît cititorul să aibă impresia nemijlocită a întregii

societăți în mișcarea ei, atunci trebuie să se opereze de asemenea o concentrare artistică, o abandonare radicală și energică a simplei copieri a realității. Că atare, în toate momentele desfășurării sale, romanul trebuie să pună în centru, la fel ca și drama, ceea ce e tipic în caractere, împrejurări, scene etc., numai că forma și conținutul acestei tipizări sînt altfel întocmite decît în dramă. Relația dintre însușirile individuale și cele tipice este interpretată în roman într-un mod mai complicat, mai liber, mai lax. În vreme ce personajul dramatic trebuie să apară imediat și nemijlocit ca tipic, firește, păstrîndu-și individualitatea, caracterul tipic al unui personaj de roman este foarte adesea numai o tendință care se impune treptat, care se ridică la suprafață pas cu pas numai din întreg, din complicata interacțiune dintre oameni, relații omenesti, instituții, lucruri etc. Romanul, la fel ca drama, trebuie să descrie lupta dintre diferitele clase, pături, partide și orientări. Dar descrierea este aici mult mai puțin concentrată și economicoasă. În configurarea dramatică, dimpotrivă, totul trebuie concentrat într-un *singur* conflict central, în sensul reprezentării posibilelor luări de poziție esențiale. Așadar, în dramă, corespunzător specificului ei, o orientare esențială a acțiunii omenesti poate avea numai un reprezentant; cum am văzut, dublarea acestui rol ar constitui o tautologie artistică. (Firește, faptul acesta nu trebuie înțeles schematic. Cînd, în analiza sa asupra lui *Hamlet*, Goethe atrage atenția asupra mării subtilități a lui Shakespeare, constînd în aceea că tipul de curtean servil, lipsit de caracter este înfățișat prin două personaje — perechea Rosenkranz și Gûldenstern — el nu contrazice această lege generală a stilizării dramatice. Rosenkranz și Gûldenstern apar întotdeauna împreună și, din punctul de vedere al structurii acțiunii dramatice, formează *un singur personaj*.)

În roman nu trebuie înfățișată esența concentrată a unei orientări, ci, dimpotrivă, modul cum o asemenea orientare ia ființă, sau cum piere. Din acest motiv, caracterul tipic

al personajului de roman, modul în care acesta reprezintă orientările sociale sînt mult mai complicate. Ceea ce se cere în roman este tocmai descrierea diferitelor laturi sub care se manifestă o orientare socială, a diferitelor moduri în care se impune aceasta ș.a.m.d. Ceea ce în dramă ar fi o tautologie, aici e, dimpotrivă, o formă inevitabilă de extragere a tipicului adevărat.

Această proprietate a romanului are drept consecință și faptul că relația dintre individul configurat ca personaj și grupa socială, căreia îi aparține, este una mult mai complicată decît în dramă. Dar, această complicare a relației dintre individ și clasă nu este un produs al evoluției literaturii, ci, dimpotrivă, întreaga evoluție a formelor literare, aici, în special, forma romanului, nu este nimic altceva decît o reflectare a evoluției sociale însăși. Marx a caracterizat foarte exact această modificare a relației dintre individ și clasă în capitalism. El spune : „...în cursul dezvoltării istorice și tocmai datorită transformării relațiilor sociale în ceva de sine stătător, fapt inevitabil în cadrul diviziunii muncii, apare o diferențiere a vieții fiecărui individ în măsura în care, pe de o parte, este personală și, pe de altă parte, este subordonată unei ramuri de muncă oarecare și condițiilor corespunzătoare acesteia... În cadrul stării sociale (și chiar mai mult în cadrul tribului) acest fapt este încă ascuns, de exemplu, un nobil rămîne întotdeauna un nobil, un om de rînd (roturier) întotdeauna un om de rînd, această calitate fiind, independent de celelalte relații ale sale, inseparabil legată de individualitatea sa. Deosebirea dintre individ ca persoană și individ ca element component al clasei, caracterul întîmplător al condițiilor de viață pentru individ se ivesc abia odată cu apariția [acelei] clase care este ea însăși un produs al burgheziei. Numai concurența și lupta dintre indivizi naște și dezvoltă acest caracter întîmplător ca atare. De aceea sub dominația burgheziei indivizii își închipuie că sînt mai liberi ca înainte, deoarece pentru ei condițiile de viață

sînt întîmplătoare ; în realitate ei sînt, firește, mai puțin liberi, deoarece sînt mult mai subordonați forței lucrurilor.“ Faptul acesta se vedește cel mai clar la personajele de tranziție : în vreme ce conflictul dramatic împarte oamenii ce acționează în două tabere ce luptă între ele, în roman este nu numai îngăduită, ci de-a dreptul necesară o neutralitate, o indiferență etc. a personajelor față de problemele centrale.

Este clar că o asemenea evoluție a relației dintre individ și societate e foarte defavorabilă pentru modul de configurare al dramei. Pe de altă parte, însăși această evoluție constituie elementul vital pentru roman. Particularitățile deosebite ale romanului s-au constituit artisticește nu întîmplător abia în decursul dezvoltării în societate a unor astfel de relații dintre individ și clasă. E nevoie de tot aistorismul brutal al sociologiei vulgare pentru a rămîne pe deplin orb față de aceste conexiuni și pentru a subsuma „romanul“ grecesc, persan etc. aceluiași gen ca și forma specific modernă a „epopeii burgheze“.

Raportul intim dintre forma romanului și structura specifică a societății capitaliste nu însemnează însă nici-decum că romanul ar putea oglindi pur și simplu direct această realitate, așa cum se arată ea nemijlocit și empiric. Pe de o parte, unor asemenea prejudecăți le-au căzut victimă naturaliștii. Pe de alta, adepții clasiști ai vechilor forme păstrate de tradiția istorică înțeleg problemele artistice rezultate din această nouă situație tot atît de puțin ca și naturaliștii, numai că aplică o judecată de valoare opusă. Astfel, de exemplu, Paul Ernst¹, teoreticianul frunțaș al neoclasicismului în Germania, numește romanul o „jumătate de artă“.

Însăși expunerea noastră de pînă aici a arătat că o asemenea interpretare a romanului și a raportului său cu

¹ Paul Ernst (1866—1933) — eseist, dramaturg și prozator. A publicat, între altele, romane istorice și evocări autobiografice.

realitatea pe care o reflectă este fundamental falsă. Precum în analiza așa-numitei depărtări de viață a dramei am dovedit că tocmai această depărtare de viață este un mod specific de reflectare artistică a unor fapte de viață foarte concrete, tot astfel trebuie să indicăm aici câteva importante fapte generale de viață care constituie baza romanului. Firește, acum obiectivul expunerii noastre este opus celui dinainte. Atunci trebuia să demonstrăm că la baza stilizării aparente se află o reflectare a vieții însăși, acum trebuie să arătăm că aparenta apropiere de viață a romanului solicită tot atât de imperios ca și în cazul dramei prelucrarea artistică a materialului de viață ce-i stă la bază, evident, cu alte mijloace, corespunzător altei finalități.

Să începem cu punctul în care opoziția dintre roman și dramă este cea mai evidentă, anume cu problema conflictului. În roman nu e vorba despre înfățișarea soluționării violente a unui conflict în forma lui extremă și ascuțită la maximum. Aici, sarcina constă mai curând în descrierea complexității, a diversității, a încîlcirii, a „vicleaniei“ (Lenin) acelor căi care în viața socială dau naștere, soluționează sau sting asemenea conflicte. Cu această remarcă, am și ajuns la un foarte important fapt din viața însăși.

Dacă forma conflictului tragic este una dintre formele necesare sub care se înfățișează viața socială, ea este totuși așa ceva în condiții și circumstanțe foarte precise. Că unele conflicte se sting, dispar, că atât în viața personală a indivizilor, cît și la dimensiuni sociale generale nu duc la o soluționare univocă și decisivă, toate acestea pot fi tot un fapt din viața socială. Și anume în două privințe : mai întîi, există anumite faze evolutive în progresul societății, în care autoanihilarea contradicțiilor constituie forma tipică de soluționare a opozițiilor sociale, iar în al doilea rînd, tot un fapt de viață socială este ca pînă și în

perioada de cea mai mare ascuțire a contradicțiilor nu toate conflictele să capete o ascuțire extremă, pînă la tragic, în viața individuală a fiecărui om. Întrucît romanul tinde să configureze totalitatea extensivă a vieții sociale, conflictul dus pînă la capăt în cadrul subiectului este numai un caz-limită, un caz între multe altele. După împrejurări, un asemenea caz poate, în genere, să nici nu apară în roman, iar cînd apare, să constituie doar o latură dintr-un sistem multilateral. În roman sînt înfățișate acele circumstanțe deosebite care, datorită anumitor ciocniri, determină conflictul tragic, dar ele sînt prezentate ca fiind niște circumstanțe deosebite, alături de care acționează și altele și care nu trebuie neapărat să se desfășoare într-o puritate netulburată.

Așadar, cînd în dramă este adăugată o acțiune paralelă cu aspect de tragedie, aceasta are menirea să întregască și să sublinieze linia principală a conflictului. Să ne gîndim la acțiunea paralelă citată de noi mai sus, dintre destinul lui Lear și cel al Gloucester, la Shakespeare. Cu totul altfel stau lucrurile în roman. De exemplu, Tolstoi alătură destinului tragic al Annei Karenina diverse acțiuni paralele. Perechile contrastante Kitty-Lewin, Daria-Oblonski, corespunzătoare perechii Anna-Vronski, sînt doar marile întregiri centrale, alături de care mai există o mulțime de alte acțiuni paralele cu un caracter episodic mai pronunțat. Dar aceste acțiuni ce se luminează reciproc se completează într-o direcție cu totul opusă. În *Regele Lear*, destinul lui Gloucester subliniază necesitatea tragică a destinului eroului principal. În *Anna Karenina*, acțiunile paralele subliniază tocmai faptul că destinul eroinei este, ce-i drept, unul tipic și necesar, totuși un caz individual extrem. Desigur, romanul subliniază cu cea mai mare vigoare contradicțiile interioare ale căsniciei burgheze moderne, dar și arată, mai întîi, că aceste contradicții nu apar nicidecum în mod necesar întotdeauna și pretutindeni în aceeași direcție, că, deci, ele capătă con-

ținuturi și forme radical altele, iar în al doilea rînd că astfel de conflicte duc la destinul tragic al Annei numai în condiții sociale și individuale foarte precise.

De aici ne dăm seama că relația dintre paralelele și contrastele ce se întregesc reciproc este în dramă mult mai restrînsă decît în roman. În roman, pentru a lua ființă o acțiune paralelă complementară, este suficientă o înrudire ce pare din exterior foarte îndepărtată cu problema social-omenească de bază. În dramă, această identitate sub aspect general a problemei nu este suficientă. Conținutul, direcția și forma problemei puse trebuie să prezinte vizibile relații reciproce în ambele cazuri.

Această deosebire iese în evidență probabil încă mai clar dacă luăm în considerare compoziția caracterelor contrastelor în dramă și în roman. Să ne gîndim la grupuri contrastante cum sînt acelea ale lui Hamlet - Laertes-Fortinbras, la Shakespeare, sau ale lui Egmont - Orania-Alba, la Goethe. Să comparăm felul în care aceste personaje sînt puse în relație și se luminează reciproc cu felul în care se completează reciproc, de exemplu, personajele principale din *Père Goriot* (*Moș Goriot*) de Balzac. Balzac însuși relevă în una dintre scrierile sale teoretice că Goriot și Vautrin sînt personaje paralele, ce se întregesc reciproc; în romanul însuși se evidențiază influența „pedagogică” întregitoare exercitată de vicontesa de Beauséant și Vautrin asupra lui Rastignac; totodată, la rîndul lor, Rastignac, du Marsay, de Trailles formează o serie de paralele și contraste întregite, pe de altă parte, de grupa Vautrin, Nucingen, Tailleffer ș.a.m.d. Ceea ce este important în aceste paralele este faptul că personajele nu trebuie să capete în mod necesar funcțiile respective prin trăsătura principală a caracterului lor sau prin ceea ce este esențial în destinul lor, ci că pot exista momente cu totul întîmplătoare, episodice, secundare, apte, într-o anumită conexiune generală, să determine eficient astfel de întregiri sau contraste.

Toate acestea decurg din particularitatea romanului pe care am evidențiat-o la început, anume că în roman conflictul apare nu „în sine“, ci într-o îmbinare socială obiectivă larg desfășurată, ca parte a unei mari evoluții sociale. În privința aceasta este foarte instructiv să comparăm compoziția tragediei *Regele Lear* cu aceea a romanului *Père Goriot*, comparație îndreptățită cu atât mai mult, cu cât se știe că opera lui Balzac a fost extrem de puternic influențată de către Shakespeare. Înainte de toate, destinul „lear-ian“ al lui Goriot însuși este în roman un episod, chiar dacă unul foarte important. Spusa lui Otto Ludwig, citată de noi mai înainte în altă ordine de idei, precum că într-un *Rege Lear* transformat în roman eroul ar fi, de pildă, Edgar, se și realizează, cu anumite modificări, în romanul lui Balzac. Căci în destinul lui Rastignac este pusă tot problema relațiilor dintre părinți și copii, iar firescul naiv-egoist cu care Rastignac își jertfește familia prezintă o anumită similitudine, desigur atenuată, cu comportamentul fiicelor lui Goriot față de tatăl lor. Deosebirea compozițională cea mai importantă constă însă în aceea că aici relațiile cu familia sînt împinse cu totul pe planul al doilea. Balzac indică această latură numai la Rastignac; pentru el importantă este evoluția pe care o parcurge Rastignac însuși într-o înfriurare reciprocă cu oamenii cei mai diferiți și cu relațiile omenești cele mai diverse. Și este interesant de observat cum tocmai amplasarea mai mare a romanului, evoluția larg desfășurată, treptată a caracterelor, ca obiectiv principal (spre deosebire de explozia dramatică a unor trăsături de caracter existente de mai înainte) determină o mai mare concentrare și o accentuare de un fel nou a tipicului, care la Shakespeare trebuiau să lipsească în mod necesar.

Observația lui Otto Ludwig cu privire la Edgar ca erou al unui roman *Lear* este extraordinar de subtilă. Dar ea a fost adincită și extinsă prin practica genială a lui Balzac. Căci Rastignac nu este pur și simplu un soi de Edgar, ci o

varietate mai rea, una care se *dezvoltă* sub presiunea împrejurărilor într-un Edgar mai slab, mai flexibil, mai puțin lipsit de scrupule, mai puțin extrem. Mai bine spus, nu se dezvoltă, ci, dacă privim în sine romanul, chiar și este un Edgar care evoluează *în această direcție*. Așadar, romanul cunoaște la fel ca drama unitatea și opoziția extremelor și folosește câteodată ascuțiri similare. Dar el cunoaște și forme cu totul deosebite sub care se înfățișează unitatea și opoziția extremelor : cazuri cînd din acțiunea comună a acestora, apare o evoluție nouă, neașteptată dacă privim lucrurile superficial, o nouă direcție a mișcării. Trăsătura cea mai de seamă a romanelor cu adevărat mari constă tocmai în configurarea unor asemenea direcții ale mișcării. Este configurată nu o anumită stare a societății, sau, cel puțin, e configurat numai aparent o stare. Lucrul cel mai important este să se arate cum în mișcări mici, neînsemnate, s-ar putea spune : capilare ale vieții individuale, se vădește *direcția* unei tendințe a evoluției sociale.

Aici apare foarte clar un fapt de viață decisiv care se află la baza romanului ca formă literară: Drama a configurat marile convulsii, prăbușirile tragice ale unei lumi. La sfîrșitul fiecăreia dintre marile tragedii ale lui Shakespeare se prăbușește o lume întreagă, iar noi ne aflăm în miezul începutului unei perioade cu totul noi. Marile romane din literatura universală, îndeosebi acelea din secolul al XIX-lea, configurează mai puțin prăbușirea unei societăți, cit mai ales procesul de disoluție a acesteia, un pas ce duce în direcția acestei disoluții. Nici în romanul dramatic nu este neapărat necesar ca prăbușirea societății să apară ca atare sau măcar aluziv. Obiectivele configurării sînt pe deplin atinse, dacă mersul irezistibil al evoluției social-istorice apare ca o forță convingătoare. Obiectivul esențial al romanului este înfățișarea direcției în care se mișcă societatea.

Firește, pentru anumite clase, în anumite împrejurări, aceasta poate fi o mișcare ascendentă. Dar și în acest caz,

scriitorul epic consecvent va indica numai direcția mișcării ascendente ; pentru el nu este nicidecum necesar să configureze o victorie decisivă a mișcării ascendente, ca să nu mai vorbim de victoria definitivă a acesteia. Să ne gândim la un exemplu clasic de roman, la *Mama* de Gorki, și să comparăm irezistibilul mers înainte din această capodoperă, în care subiectul configurează și victoria de mai târziu, cu starea de spirit dramatică a unei lumi ce apune, specifică vechii lumi burgheze, din marea dramă a lui Gorki, *Egor Buliciov*.

După toate cele spuse, cred că nu trebuie să discutăm prea pe larg despre faptul că selectarea și gruparea unui număr limitat de oameni și de destine omenești — fie numărul acestora cât de mare în comparație cu economia dramei — pot pune în lumină cu claritate direcțiile evoluției numai prin și ca urmare a unei prelucrări artistice foarte energice. Desigur, aceste direcții ale evoluției există „în sine“ în destinele oamenilor reali, în viața „în sine“. Dar și conflictul dramatic există în conflictele din viața „în sine“. Prelucrarea artistică a vieții, forma poetică a reflectării realității constă în ambele cazuri, chiar dacă prin mijloace diferite, tot în a face din acest „în sine“ un „pentru noi“. În materialul prelucrat de roman, acest „pentru noi“ există tot atât de mult și tot atât de puțin ca și în acela al dramei. Și aici, legile evenimentului social-istoric trebuie să iasă nemijlocit la iveală în oameni ce acționează direct, ca indivizi cu trăsături proprii, și în destine omenești. Necesara îmbinare poetică a aparenței cu esența, a dezvăluirii fără rest a întregii esențe în aparență pură impune cel puțin evitarea empirismului nemijlocit și brut, atât atunci când în materialul dat aparența și esența par a se afla foarte aproape, cât și atunci când aparența și esența sînt vizibil îndepărtate. Dificultățile pe care arta trebuie să le învingă în roman sînt altele decît în dramă, dar nu mai mici.

Caracterul diferit al faptelor de viață pe care le reflectă în formele lor cele două genuri apare cel mai limpede în aspectul diferit al compoziției acțiunii. Goethe a tratat principial și această problemă în articolul său despre epic și dramatic, pomenit de noi mai sus. El analizează diversele motive care pun în mișcare acțiunea și descoperă printre ele, pe de o parte, unele care sînt comune epicului și dramaticului, pe de alta, unele care constituie un indiciu distinctiv pentru fiecare dintre aceste genuri. După Goethe, aceste motive sînt : „1. *Progresive*, care stimulează acțiunea ; de acestea se slujește de preferință drama. 2. *Regressive*, care îndepărtează acțiunea de țelurile ei ; de acestea se slujește aproape exclusiv poezia epică.”

Pentru a înțelege afirmația din urmă a lui Goethe trebuie să relevăm în mod special că motivele regressive trebuie deosebite cu precizie de cele *retardatoare*. Retardatoare sînt, după Goethe, acele momente „care opresc mersul sau prelungesc drumul ; de acestea se slujesc, cu cele mai mari avantaje, ambele genuri literare.” S-ar putea crede că între motivele retardatoare și cele regressive ar exista numai o deosebire cantitativă ; transformat în motiv dominant al întregii conduceri a acțiunii, motivul retardator ar deveni *eo ipso* unul regresiv. O asemenea obiecție nu este pe de-a-ntregul nejustă, dar trece cu vederea aspectul calitativ nou, care rezidă tocmai în această amplificare aparent numai cantitativă ca motiv dominant al acțiunii în ansamblu. Problema se pune relativ simplu și învederat în dramă : eroul se avîntă spre țelul său și luptă cu mare impetuozitate împotriva tuturor piedicilor ce i se pun în cale ; acțiunea este o ciocnire neîntreruptă dintre motive progresive și retardatoare. În epica de mari dimensiuni, schema acțiunii este însă total opusă : victorioase sînt tocmai motivele care-l îndepărtează pe erou de țelul său, și anume victorioase nu numai în cadrul circumstanțelor exterioare, ci și devenind o forță motrice în chiar eroul însuși. Să ne gîndim la marile epopei homerice. Ce

motive pun în mișcare acțiunea *Iliadei* ? Mai întâi, mînia lui Ahile și evenimentele ce decurg din ea, așadar fără excepție motive care îndepărtează mereu mai mult țelul ce constituie subiectul *Iliadei*, cucerirea Troiei. Ce pune în mișcare acțiunea *Odiseei* ? Mînia lui Poseidon, care tinde să împiedice atingerea țelului epic al acestui poem, întoarcerea acasă a lui Odiseu.

Desigur, acțiunea regresivă nu se impune nicidecum fără luptă. Nu numai eroul însuși, ci și o grupă de alte personaje care acționează împreună cu el năzuie să realizeze țelul epic și luptă neîntrerupt împotriva mișcării ce îndepărtează de țel. Dacă n-ar exista această luptă, întreaga epică s-ar scufunda într-o descriere de stări. Dar predominarea acestui mod de conducere a acțiunii se află în cea mai strînsă dependență cu țelul epicii de mari dimensiuni, cu acea categorie deosebită de fapte de viață, a căror expresie poetică este forma epică.

Este învederat de la prima privire că o configurare, corespunzătoare acțiunii, a „totalității obiectelor“ se poate desfășura numai în cadrul unui asemenea subiect. Acțiunea dramatică se mișcă rapid înainte, iar etapele ei, atinse prin lupta împotriva motivelor retardatoare, sînt numai anumite puncte nodale și marcante ale mișcării către ascuțirea extremă, către conflict. Abia acțiunea construită pe motive regresive oferă posibilitatea de a configura în mișcare întregul mediu ambiant al acțiunii, atît natura cît și societatea, ca etape ale drumului, ca evenimente și episoade importante. Nu e întîmplător că încă din *Odiseea* apare ca subiect un motiv atît de însemnat al epicii de mai tîrziu, cum e călătoria sau drumetia, cu piedicile ei. Este însă clar că simpla descriere a unei călătorii nu ar duce niciodată la o creație literară epică, ci doar la o zgăvire de stări. Fiecare pas pe calea urmată de Odiseu capătă o importanță captivantă abia prin aceea că lunga

„călătorie“ a eroului este o luptă continuă cu o forță superioară : nici una dintre stările descrise nu este o simplă stare, ci un adevărat eveniment, rezultatul unei acțiuni, cauza motrice a unei alte ciocniri a forțelor aflate în luptă.

În felul acesta ia ființă o formă de acțiune care ea singură e aptă să soluționeze problema stilistică fundamentală a epicii, anume să preschimbe în acțiune omenească acea lungă serie de stări din natură, înjghebări omenești, moravuri, datine, instituții etc., care toate laolaltă formează „totalitatea obiectelor“. Acțiunea dramatică trece năvălnic prin asemenea „stări“ ; pentru ea, ele sînt numai prilejuri de revelare a forțelor motrice social-morale din om. Așadar, pentru dramă nu există aici o dificultate specifică în ceea ce privește configurarea. Deoarece însă epica de mari dimensiuni este mare tocmai prin aceea că oferă această lume a „lucrurilor“, a „stărilor“ în bogăția ei cea mai extinsă, trebuind totuși s-o transforme întotdeauna și pretutindeni în acțiuni ale oamenilor, ea are nevoie de un subiect care, în cursul unei lupte neîntrerupte, să-i conducă pe oameni prin această întreagă lume. Caracterul static, mecanic al „lucrurilor“ este înfrînt artisticeste abia prin aceea că aici iau ființă neîntrerupt cîmpuri de bătălie, prilejuri de luptă, recompensări ale luptei și așa mai departe ; lumea lărgită extensiv a omului apare într-o neîntreruptă mișcare vie. Amintind de Odiseu, am relevat superioritatea adversarului său. Acest moment este de o importanță decisivă pentru modul de configurare al epicii de mari dimensiuni. Pentru a oferi o imagine fidelă a vieții omenești, atît drama, cît și epica de mari dimensiuni trebuie să oglindească într-un mod just dialectica libertății și a necesității. Așadar, ambele trebuie să-l înfățișeze pe om și acțiunile sale în legătură cu circumstanțele care-i determină comportamentul, cu baza social-istorică a faptelor sale. Dar, tot-

odată, ambele trebuie să configureze rolul inițiativei omenești, al faptei omenești individuale în cursul evenimentelor sociale.

În conflictul dramatic, inițiativa individuală se află în prim plan. Circumstanțele ce declanșează cu o necesitate complicată această inițiativă sînt indicate numai în trăsăturile lor generale. Restrîngerea și limitarea, determinarea social-istorică a faptei omenești se exprimă concret abia prin conflict, abia prin deznodămîntul conflictului. În epica de mari dimensiuni, dimpotrivă, momentul necesității există mereu și este mereu predominant. Motivul regresiv al acțiunii este numai o expresie a acelor forțe obiective generale, care sînt în mod imperios necesar mereu mai puternice decît ar putea să fie voința și hotărîrea individului. Așadar, în vreme ce drama concentrează dialectica justă a libertății și necesității într-o catastrofă eroică, epica de mari dimensiuni oferă un tablou larg desfășurat, complicat al unor lupte multiple, mari și mici, în parte victorioase, în parte sfîșiate prin înfrîngeri, lupte purtate de indivizi, în a căror totalitate se exprimă necesitatea evoluției sociale. Aceste două forme literare mari reflectă, deci, aceeași dialectică a vieții. Dar fiecare dintre ele pune accentul pe laturi diferite ale aceleiași conexiuni. Accentuarea diferită reprezintă numai o expresie a faptelor de viață diferite, pe care le întruchipează cele două forme, fapte despre care am și vorbit pe larg.

Din aceste conexiuni se înțelege că în dramă inițiativa personală a oamenilor ce acționează este mult mai importantă decît în epică. Așa stau lucrurile chiar și în drama antică, în care predomină o necesitate mult mai riguroasă decît în cea modernă. Să luăm *Oedip rege* de Sofocle, o piesă care a slujit multă vreme ca model pentru fatalista „dramă a destinului“. Cum arată construcția adevărată ? Desigur, la sfîrșitul acțiunii, lui Oedip i se „cere

socoteala“ pentru zilele sale anterioare ; desigur, conținutul principal al acțiunii constă în dezvăluirea unor evenimente de mult trecute. Dar calea într-acolo este decisă de inițiativa energică și neobosită a lui Oedip însuși. Ce-i drept, acesta este zdrobit de trecut, dar piatra care-l doboară se rostogolește datorită propriilor sale strădanii. „Romanizarea“ multor drame moderne iese la iveală în modul cel mai izbitor prin comparație cu acest model antic. Aceasta se vede mai ales în dramele lui Schiller din perioada de la Weimar. De exemplu, Maria Stuart a lui Schiller este aproape exclusiv obiectul luptei dintre forțele istorice opuse, întruchipate în personajele secundare ce acționează. Poziția ei în compoziție relevă puternice tendințe epice.

Am văzut că încă în epopeea antică forța motrice a acțiunii n-a fost eroul epic, ci forțele necesității întrupate în zei. Măreția eroului epic se exprima numai prin rezistența sa eroică, sau dirză și vicleană împotriva acestor forțe. În roman, acest caracter al epicii mari cunoaște o nouă amplificare. Prin aceasta, predominarea motivului regresiv capătă o importanță încă mai mare. Căci obiectul epopeii este o luptă cu un caracter național, care tocmai de aceea are în mod necesar un țel limpede și declarat. În lupta pentru atingerea acestui țel, motivul regresiv domină conducerea subiectului, ca un neîntrerupt lanț de piedici, care se opun realizării țelului.

Noua relație dintre individ și societate, dintre individ și clasă creează pentru romanul modern o situație nouă. Acțiunea individuală are un țel nemijlocit și istoric numai în anumite condiții și în cazuri speciale. Ba chiar, în cursul evoluției, apar din ce în ce mai mult romane importante, a căror acțiune nu are și nici nu poate să aibă vreun țel concret. Chiar și Don Quichotte vrea numai în general să

reînvie cavalerismul și să pornească în căutarea unor aventuri. Este imposibil ca această intenție să fie denumită în sens propriu un țel, ca aceea a lui Odiseu de a se întoarce în patrie. La fel stau lucrurile în romane importante ca *Tom Jones*, *Wilhelm Meister* și altele. În finalul lui *Wilhelm Meister* se și exprimă limpede particularitatea noului roman : eroul recunoaște că a realizat cu totul altceva, cu mult mai mult decît își propusese să obțină, atunci cînd a pornit în drumeție. În această constatare se exprimă clar sub aspectul conținutului social funcția sporită a motivului regresiv. Ceea ce este necesar socialmente rezultă tocmai din faptul că puterea relațiilor sociale se dovedește mai mare decît intenția eroului, că această putere se impune victorios în luptă : oamenii acționează corespunzător înclinațiilor și pasiunilor lor individuale, dar rezultatul acțiunilor este cu totul altceva decît ceea ce ei voiseră.

Desigur, nici aici nu se ridică un zid chinezesc între epopee și roman. Pe de o parte, există importante romane moderne, al căror conținut constă într-un țel foarte precis. Apoi, oricum, victoria necesității sociale se vedește și în atingerea acestui țel. Și aici se vede cît de înțeleaptă este constatarea finală din *Wilhelm Meister*, în vreme ce țelul epopeii antice putea fi realizat într-un mod adecvat, chiar dacă prin învingerea unor mari piedici. Să ne gîndim, de exemplu, la romanul *Învierea* de Lev Tolstoi, în care Nehliudov vrea s-o elibereze pe Maslova ; ce-i drept, el reușește s-o facă, dar țelul atins arată lăuntric și exterior cu totul altfel decît cel propus.

Tranzițiile de la o formă literară la alta au o importanță deosebită în cazul romanului istoric. Întrucît realitatea socială descrisă de romanul istoric este mai înru-

dită cu lumea epopeii decît aceea din romanul modern, în el pot să apară, fireşte, motive mai strîns înrudite cu epopeea antică. În acest sens, am şi atras atenţia mai sus asupra aspectelor epopeice ale artei lui Walter Scott, Cooper sau Gogol. Dar şi aici persistă o deosebire importantă. Epopeea antică a zugrăvit respectiva treaptă istorică a omenirii în vremea înfloririi ei depline. Romanul istoric modern priveşte aceeaşi perioadă ca pe ceva rămas într-un trecut îndepărtat, o consideră ca pe o stare apusă a omenirii, o vede în necesitatea tragică a pieirii ei. Ca atare, configurarea în subiect a necesităţii devine mult mai complicată şi mai puţin rectilinie ca în epopeea antică, deoarece în acţiune este inclusă şi înînrurirea reciprocă dintre ea şi alte formaţiuni mai dezvoltate. Mai pot dăinui ţeluri generale epopeice, dar în cadrul tabloului de ansamblu al societăţii ele au şi căpătat un caracter particular, şi-au pierdut, deci, aspectul epopeic pur.

Al doilea caz important, existenţa unor tranziţii între epopee şi roman, se referă la arta socialismului. Chiar în lupta de clasă dusă de proletariet în societatea capitalistă este posibilă stabilirea unor ţeluri care conţin o unitate nemijlocită dintre individual şi social. Desigur, aceste ţeluri nu pot fi niciodată realizate în mod adecvat în societatea capitalistă, dar literatura epică se poate mişca limpede şi în linie dreaptă spre realizarea viitoare a acestor ţeluri generale. Deoarece discutarea problemelor de formă ce rezultă de aici depăşeşte cadrul lucrării noastre, ne putem mulţumi să indicăm *Mama* de Gorki.

Aşadar, în cele două mari forme literare — romanul şi drama — necesitatea social-istorică trebuie să triumfe în lupta sa cu voinţa şi pasiunile indivizilor. Dar felul luptei şi felul victoriei sînt fundamentale deosebiri în dramă şi în

roman. Și anume, mai întâi, pentru că drama și romanul oglindesc fiecare o altă latură a procesului vieții. Constatăm : în roman, necesitatea se manifestă impunându-se treptat, desfășurându-se larg, într-o țesătură complicată, printr-o serie de împrejurări întâmplătoare. În dramă, aceeași necesitate este configurată sub forma deznodământului inevitabil al unui mare conflict social. De aceea, cel puțin ca tendință, fixarea limpede a unui țel al eroului se menține și în drama modernă. Eroul tragic se avîntă cu o consecvență fatală spre țelul său, iar atingerea țelului, ratarea țelului, năruirea proiectului de a atinge un țel dezvăluie caracterul necesar al conflictului dramatic.

Această analiză a deosebirii dintre roman și dramă ne duce din nou la constatarea făcută mai înainte. Eroi drama mei sînt „indivizi de importanță istorică universală” (fi-rește, în sensul extinderii îndreptățite, propuse de Hebbel, a acestei noțiuni aplicate dramei). Dimpotrivă, figura centrală a romanului se află tot atît de necesar pe linia „indivizilor conservativi”. (Și aceasta, în sensul mai larg și dialectic, dat de noi, corespunzător căruia autoreproducerea societății, tendințele ei ce se amplifică treptat spre o dezvoltare superioară sau spre decădere, se înscriu în noțiunea de „conservare“.) În textura complicată a procesului social-istoric de ansamblu, în care viața însăși este eroul propriu-zis, în care forțele motrice generale ale istoriei constituie grăuntele ascuns în motivele regresive ale tendințelor necesare de evoluție ce se exprimă prin ele, „individul de importanță istorică universală” poate fi doar o figură secundară a subiectului. Măreția lui istorică se exprimă tocmai în interacțiunea complicată, în corelația multiplă cu destine particulare variate ale vieții sociale, în a căror totalitate se vădesc tendințele destinelor poporului. Aceste forțe istorice sînt descrise nemijlo-

cit în jocul și contrajocul din dramă. Deoarece eroul dramei reunește în personalitatea sa tocmai determinările social-morale esențiale ale acestor forțe care dau naștere conflictului, el este în mod necesar — în sensul mai larg dat mai sus — un „individ de importanță istorică universală”. Drama zugrăvește marile descărcări și erupții istorice din cursul istoriei. Eroul său reprezintă culmea luminând pînă departe a acestor mari crize. Romanul descrie mai mult preludiul și epilogul crizelor, printr-o amplă interacțiune între baza populară și culmea vizibilă.

Această relevare a unor momente diferite, dar la fel de reale, ale vieții sociale are consecințe ample asupra relației dintre cele două genuri artistice și realitatea istorică. Drama concentrează configurarea legilor de bază ale evoluției în jurul unui mare conflict istoric. Descrierea epocii, o momentelor istorice specifice este pentru dramă numai un mijloc pentru a exprima clar și concret conflictul însuși. Istoricitatea dramei se concentrează așadar în caracterul istoric al conflictului însuși în forma lui pură. Tot ceea ce nu aparține direct și integral conflictului n-ar face decît să tulbure sau chiar să anuleze desfășurarea dramei.

Firește, aceasta nu însemnează că respectivul conflict ar avea un caracter „supraistoric”, „general-omenesc” abstract, așa cum l-a interpretat, în parte, iluminismul și cum îl proclamă mulți teoreticieni moderni reacționari ai dramei. Hebbel chiar a văzut limpede că, atunci cînd este just înțeleasă, însăși forma pură a conflictului este istorică în esența ei cea mai profundă. „Se pune acum întrebarea — spune Hebbel — în ce raporturi stă drama cu istoria și în ce măsură trebuie să fie ea istorică? Cred că *în măsura în care și este istorică în sine* (subliniat de mine, G. L.) și în măsura în care arta poate fi socotită drept o istoriografie de nivelul cel mai înalt, prin aceea

că nu poate în nici un chip să zugrăvească procesele cele mai mărețe și mai importante din viață fără a înfățișa totodată crizele istorice decisive, pe care aceste procese le provoacă și le condiționează, slăbirea sau accentuarea treptată a formelor religioase și politice ale lumii, ca îndrumătoare și purtătoare ale oricărei culturi, într-un cuvânt : atmosfera epocilor.“ Aceste observații ale lui Hebbel indică miezul caracterului istoric al dramei, într-un mod just chiar dacă în ele anumite tendințe idealiste ale lui Hegel sînt și mai exagerate. Hebbel se află pe calea cea bună și atunci cînd, în continuare, elimină din domeniul dramei configurarea așa-numitelor detalii istorice de epocă ale faptelor istorice etc. Pentru dramă, autenticitatea istorică însemnează : adevărul istoric lăuntric al conflictului.

Pentru roman, dimpotrivă, conflictul este numai o parte a acelei lumi integrale, a cărei configurare constituie misiunea lui. Pentru roman, obiectivul configurării este zugrăvirea unei anumite realități sociale într-o anumită perioadă, cu tot coloritul, cu toată atmosfera specifică perioadei. Tot restul, chiar și conflictele ce apar, ca și „indivizii de importanță istorică universală“ ce figurează în ele sînt numai un mijloc pentru atingerea țelului. Deoarece configurează „totalitatea obiectelor“, romanul trebuie să pătrundă pînă în cele mai mici detalii ale vieții cotidiene, pînă în epoca concretă a acțiunii, trebuie să descrie ceea ce este specific acestei epoci, cu complicata interacțiune a tuturor amănuntelor. Istorismul general al conflictului central, care determină caracterul istoric al dramei, nu este, deci, suficient pentru roman. Romanul trebuie să fie autentic istoric în întregime.

Să rezumăm aceste rezultate : romanul este mai istoric decît drama. Aceasta însemnează : istorismul manifestărilor de viață configurate trebuie să pătrundă totul mult

mai adînc în roman decît în dramă. Istorismului general al esenței conflictului, romanul îi opune un istorism concret al tuturor detaliilor.

De aici urmează că posibilitatea „anacronismului necesar“ este în dramă incomparabil mai mare decît în roman. În descrierea momentelor esențiale ale unui conflict cu adevărat istoric poate fi suficient ca respectivul conflict să fie înțeles profund și just istoricește în esența lui istorică. Expresia, în mod necesar amplificată abstract, poate depăși în dramă cu mult orizontul real al epocii și totuși — atunci cînd nu știrbește esența conținutului istoric al conflictului, ci, dimpotrivă, o configurează într-un mod amplificat — păstrează fidelitatea necesară aici față de istorie.

În roman, limitele „anacronismului necesar“ sînt trăsate, dimpotrivă, mult mai strîns. Am arătat mai sus că nici romanul nu o poate scoate la capăt fără acest anacronism. Dar, de vreme ce romanul descrie manifestarea necesității istorice nu numai în general și în esența sa, ci cu toată complexitatea și abilitatea modului în care ea se impune, tocmai acest „cum“ trebuie să ocupe un loc central în configurarea romanului. Prin aceasta, însă, spațiul de joc al „anacronismului necesar“ este mult mai îngădit decît în dramă. Desigur, vasta configurare a vieții poporului în toate manifestările sale exterioare joacă și ea un rol mare. Dar tocmai evoluția romanului modern arată cît de puțin hotărîtoare este autenticitatea detaliilor. Acestea pot fi descrise cu cea mai scrupuloasă acribie de anticar — și totuși romanul, ca întreg, să constituie un strident anacronism neistoric. Aceasta nu înseamnă că autenticitatea detaliilor n-ar juca nici un rol. Dimpotrivă, ea este foarte importantă. Dar această autenticitate își capătă importanța tocmai prin aceea că devine factorul senzorial ce mijlocește configurarea calității specifice, a

modului particular în care se impune necesitatea istorică într-o anumită epocă, într-un anumit loc, în anumite relații între clase.

Am ajuns astfel la un rezultat aparent paradoxal. Am spus că posibilitatea „anacronismului necesar“ este mai mare în dramă decât în roman și, totodată, am arătat că drama lucrează mult mai frecvent decât romanul cu eroi autentici istorici, confirmați de istorie. Din cele spuse până acum a reieșit desigur suficient de clar necesitatea fidelității istorice a romanului în privința eroilor săi creați liber, a acțiunii sale imaginate. Dimpotrivă, întreaga discuție teoretică asupra istoriei ca obiect al literaturii a fost dominată de problema fidelității față de istorie a dramaturgului, de problema obligației acestuia de a înfățișa eroii istorici întocmai așa cum au fost. Despre dialectica acestei probleme vom vorbi amănunțit abia în capitoul următor, deoarece acolo vom trata pe larg chestiunea.

Să evidențiem deocamdată aici numai un moment esențial, în stare să pună în lumină latura formală a acestei chestiuni. Am relevat că deosebirea esențială dintre dramă și epica de mari dimensiuni constă în aceea că, prin esența sa, drama este ceva actual, un eveniment ce se petrece în fața noastră, în vreme ce epica de mari dimensiuni ne este oferită, tot prin esența ei, ca ceva ce a și trecut, ca o întâmplare ce s-a și terminat cu totul.

Pentru tematica istorică, aceasta înseamnă : în roman, configurarea istorică a unei întâmplări nu se află în nici un fel de relație paradoxală cu modul în care e zugrăvită. Dacă, pentru ca în noi să se trezească o emoție artistică, trebuie să trăim toate conținuturile romanului istoric și ca pe propria noastră cauză, le trăim totuși ca pe o *preistorie a noastră*. În drama istorică, dimpotrivă, „cauza noastră“ este ceva paradoxal. Anume trebuie să

trăim un eveniment de mult trecut ca pe ceva actual care ne privește direct. Dacă un pur interes arhivistic, sentimentul de simplă curiozitate sînt suficiente pentru a nimici efectul romanului istoric, trăirea preistoriei nu este ea singură îndestulătoare pentru ca drama să ne impresioneze nemijlocit și să ne captiveze. Așadar, fără a prejudicia autenticitatea esenței conflictului, drama istorică trebuie să scoată în evidență acele trăsături ale oamenilor și ale destinelor lor, care îl mișcă, făcîndu-l un părtaș actual și direct la emoții, și pe spectatorul despărțit prin secole de evenimentul respectiv. În dramă, acest „*tua res agitur*“ (este vorba despre cauza ta) are altă semnificație calitativă decît în roman. Urmarea este că drama relevă în toți oamenii acele trăsături care în cursul istoriei au fost relativ cele mai durabile, cele mai generale, cele mai legitime. Drama, după cum a spus odată Otto Ludwig, are un caracter esențialmente „antropologic“.

V

SCHIȚA A EVOLUȚIEI ISTORISMULUI ÎN DRAMA ȘI DRAMATURGIE

Abia acum putem vedea clar problema istorică pusă la începutul acestui capitol și putem da un răspuns : cum a fost posibil să ia ființă mari drame istorice într-o epocă în care exista o conștiință istorică foarte puțin dezvoltată, într-o epocă în care romanul istoric era o adevărată caricatură atît a romanului istoric cît și a reproducerii istoriei ? E vorba aici, firește, în primul rînd de Shakespeare și de unii contemporani ai săi. Dar nu numai de ei, căci nu e nici o îndoială că unele dintre tragediile lui Cor-

neille sau Racine, Calderón sau Lope de Vega sînt tragedii istorice de mare însemnătate și efect. Astăzi e un lucru îndeobște cunoscut că acest val al mării dramaturgii și, cu el, al dramaturgiei *istorice* a luat ființă din prăbușirea sistemului feudal. Trebuie să fie de asemenea îndeobște cunoscut — și verificabil pe loc pentru oricine citește cu atenție dramele despre regi ale lui Shakespeare — că scriitorii cei mai de seamă din această perioadă au aruncat o privire pătrunzătoare asupra celor mai importante conflicte din marea perioadă de tranziție. Îndeosebi la Shakespeare apar cu cea mai mare claritate o serie de contradicții ale feudalismului, care au dus cu necesitate la disoluția acestuia.

Ceea ce i-a interesat însă în primul rînd pe acești poeți — și mai ales pe Shakespeare — a fost mai puțin cauzalitatea istorică reală, complicată care a adus cu sine în mod necesar decăderea feudalismului, cît mai ales acele conflicte omenеști care au rezultat în mod necesar și tipic din contradicțiile acestei decăderi, acele viguroase și interesante tipuri istorice de oameni vechi ai feudalismului, aflate în decadență, și noul tip de erou, în dezvoltare, reprezentat de nobilul sau suveranul umanist. Îndeosebi ciclul de drame istorice al lui Shakespeare este arhiplin de conflicte de acest fel. Shakespeare observă cu o genială claritate și capacitate de diferențiere a privirii acest vîlmășag de contradicții ce-au umplut cursul inegal al crizei mortale a feudalismului, criză care a durat secole. Shakespeare nu simplifică niciodată acest proces, reducîndu-l la o opoziție mecanică între „vechi” și „nou”. El vede curentul umanist victorios al noii lumi ce ia ființă, vede însă, totodată, și că această lume nouă a adus prăbușirea unei societăți patriarhale în parte mai bune sub aspect omenesc-moral, mai intim legate de interesele poporului. Shakespeare vede victoria umanismului, dar, totodată, vede

că noua lume ce câștigă teren va fi în același timp o lume a domniei banului, a opresiunii și a jefuirii maselor, a unui aprig și dezlănțuit egoism, a lăcomiei necruțătoare etc.

În dramele sale istorice sînt configurate cu o incomparabilă forță și adevăr al vieții îndeosebi tipurile din feudalismul social-moral, omenesc-moral în decadentă, care sînt opuse pregnant tipurilor din vechea nobilime, încă viguroasă și necoruptă sufletește. (Shakespeare resimte o vie simpatie personală pentru acest tip din urmă, îl idealizează uneori, dar, ca mare poet clarvăzător, își dă seama și de inevitabilitatea dispariției lui.) Datorită acestei priviri limpezi care surprinde trăsăturile social-morale ce ies la iveală în aceste violente crize istorice, Shakespeare poate să creeze drame istorice de mare autenticitate și exactitate istorică, deși el încă n-a trăit istoria ca istorie, în sensul secolului al XI-lea, în sensul concepției analizate de noi la Walter Scott.

Se-nțelege, nu interesează nenumăratele mici anacronisme reale ale lui Shakespeare. Autenticitatea istorică în sensul costumelor, obiectelor etc. este tratată de Shakespeare întotdeauna cu libertatea suverană a marelui dramaturg profund convins, în mod instinctiv, de lipsa de importanță a unor asemenea trăsături mărunte în comparație cu autenticitatea marilor conflicte. De aceea, chiar atunci cînd tratează tematica perfect cunoscută de el a istoriei engleze, Shakespeare înalță întotdeauna orice conflict la nivelul marilor contradicții tipic-omenești, care sînt istorice numai în măsura în care dramaturgul preia într-un mod genial zugrăvirea directă a individului și dizolvă în această descriere trăsăturile cele mai caracteristice, cele mai centrale ale crizei sociale ce apar în orice tip. Descrieri de caracter cum sînt acelea ale lui Richard al II-lea sau Richard al III-lea, contraste între caractere

cum sînt acelea dintre Henric al V-lea și Percy Heisspörn se sprijină întotdeauna pe această admirabil observată bază social-istorică. Efectul lor dramatic decisiv este însă unul social-moral, omenesc-moral, „antropologic“ : în toate aceste cazuri, Shakespeare configurează trăsăturile cele mai generale, cele mai legice ale unor asemenea conflicte și contradicții sociale.

Astfel, Shakespeare concentrează în conflictele istorice, cu o forță inexistentă înainte și după el, relațiile omenesti decisive. Cu indiferența marelui autor de tragedii față de așa-numita veridicitate (pe care Pușkin a combătut-o întotdeauna cu patimă în scrierile sale teoretice), Shakespeare face ca acest punct culminant omenesc să reiasă neconținut din luptele istorice desfășurate în vremea sa, dar îi dă, atît prin concentrare, cit și prin generalizare, un nivel omenesc de o claritate și pregnanță a conflictelor cîteodată pe deplin clasică. Cînd, în partea a treia din *Henric al VI-lea*, dramaturgul aduce pe un cîmp de bătălie un fiu care și-a ucis tatăl și un tată care și-a ucis fiul, efectul este aproape acela al unui cor antic. Unul spune :

Constrîns am fost la Londra eu de rege,
De Warwick, tata, că-i era vasal.
Și-așa trecu de partea casei York.
Iar eu, cu viață dăruit de dînsul,
I-am luat-o pe a lui cu mîna mea.

Apoi :

FIUL

(care și-a ucis tatăl) :

Și-a jeluît vreun fiu ca mine tatăl ?

TATĂL

(care și-a ucis fiul) :

Și-a tînguit așa vreun tată fiul ?

REGELE HENRIC

Și-a plîns vreun rege-așa poporul ?

Durerea voastră-i mare, dar a mea-nzecită.

Trăsături similare pot fi indicate în toate marile puncte culminante ale dramelor istorice shakespeareiene. În prelucrarea istoriei, Shakespeare este preocupat întotdeauna ca, pe solul istoric real al luptei dintre cele două roze, să afle și să configureze aceste confruntări pline de măreție în sens omenesc. Fidelitatea și autenticitatea sa istorică rezidă în aceea că trăsăturile omenești preiau în sine momentele esențiale ale mării crize istorice. Să cităm numai un exemplu, acela al cererii în căsătorie formulată de Richard al III-lea, o scenă care dezvăluie nemijlocit numai conținuturi omenești-morale, în care se măsoară două voințe omenești, dar care, tocmai prin acest caracter al ei, reliefează cu o uriașă evidență istorică energia extraordinară și cinismul cu totul amoral al celui mai important personaj din această perioadă de descompunere, al ultimului protagonist tragic din războiul civil purtat de nobilime.

Nu este întâmplător faptul că, ajuns la apogeul creației sale, Shakespeare a părăsit tematica istorică în sensul ei mai restrîns. El a rămas întru totul fidel istoriei în sensul în care a trăit-o, ba chiar a creat tablouri încă mai mărețe ale tranziției istorice decît în perioada dramelor despre regi. Căci marile tragedii din perioada de maturitate (*Hamlet*, *Macbeth*, *Regele Lear* etc.) folosesc materialul legendar-anecdotic din vechile cronici, pentru a configura unele probleme social-morale ale acestei crize de tranziție, într-o formă încă mai puternic concentrată decît fusese posibil în legătură cu evenimentele din istoria Angliei. Aceste mari tragedii respiră același spirit istoric ca și dramele istorice într-un sens mai restrîns, numai că din evenimentele exterioare, din fluxul și refluxul întâmplă-

tor — din unghi de vedere dramatic — al luptelor sociale desfășurate în istoria adevărată a rămas numai atît cît era neapărat necesar pentru a releva respectiva problemă omenesc-morală centrală. De aceea, marile personaje tragice din perioada de maturitate a lui Shakespeare sînt cele mai viguroase tipuri istorice ale crizei de tranziție. Marile tragedii sînt, în sens shakespearian, mai profunde și mai autentice decît cele propriu-zis istorice, tocmai pentru că dramaturgul a putut proceda aici conform acțiunii, realizînd o concentrare dramatică mai mare, caracterizări mai „antropologice“ decît în celelalte.

Ar fi cu totul greșit să vedem în această prelucrare a materialului legendar la Shakespeare o „modernizare“ în sensul actual. Există critici de seamă care văd în dramele inspirate din istoria română, concomitente cu marile tragedii, evenimente englezești cu un caracter englezesc, pentru care lumea antică slujește doar ca un costum. (Și la Goethe se găsesc uneori asemenea reproșuri.) Dar în aprecierea acestor drame problema ce se pune privește tocmai trăsătura generalizatoare a caracterizării shakespeariene, extraordinara amploare și profunzime a privirii sale în judecata curentelor a căror totalitate compune criza din perioada sa. Iar pentru această perioadă antichitatea este o forță social-morală vie, la care nu trebuie să revii ca la un trecut îndepărtat. Cînd, de exemplu, îl configurează pe Brutus, Shakespeare are în față imaginea vie a trăsăturilor stoice ale republicanismului aristocratic din vremea sa. (Să ne gîndim, de pildă, la prietenul din tinerețe al lui Montaigne, Étienne de la Boétie ¹.) Dacă acest tip, cu trăsăturile sale social-omenești cele mai profunde, îi era familiar lui Shakespeare, dramaturgul putea să

¹ *Étienne de la Boétie* (1530—1563) — scriitor francez umanist, autor al unei dizertații, în care combate tirania, dar și popoarele ce-o acceptă. A mai scris poezii în franceză și latină.

extragă din istoria lui Plutarh acele trăsături care au „constituit caracteristicile istorice comune, legile, semnele „antropologice“ comune ambelor perioade. Așadar, el nu introduce pur și simplu în antichitate spiritul epocii sale, ci, pornind de la evenimente moral-istorice reale, apropiate intim, înrudite, din epoca lui, dă viață acelor evenimente tragice din antichitate, la care, în această formă generalizată, puteau fi găsite trăsături obiectiv-comune.

De aceea, prin stil, dramele inspirate din istoria romană se înscriu în seria marilor tragedii, citate mai sus, din perioada deplinei maturități. Aici Shakespeare concentrează cele mai generale tendințe spre criză din epoca sa în câte un conflict semnificativ, cu o tipică valoare generală și profunzime. Prin el drama istorică adevărată atinge astfel punctul său culminant. Acea dramă istorică în genere posibilă istoricește în această primă criză de tranziție spre noua societate în curs de formare.

Al doilea val al dramei istorice coincide, cum de asemenea am arătat, cu iluminismul german. La locul cuvenit am indicat cauzele social-istorice care au dus tocmai în Germania la o întărire a sentimentului istoric. Această dezvoltare începe cu *Götz von Berlichingen* de Goethe, sau, privind lucrurile din afară, cu o continuare a „istoriilor“ lui Shakespeare. Înrudirea este însă mai mult exterioară. La Goethe lipsește marea trăsătură dramatică a „istoriilor“ lui Shakespeare, dar există, dimpotrivă, o tendință spre fidelitatea și autenticitatea detaliilor de viață, străină cu totul lui Shakespeare. A rezultat astfel o epicizare puternică a dramei, o introducere în dramă a „totalității obiectelor“ istorice. Cum mărturisește Goethe însuși mai târziu, sărăcia, determinată istoricește, a tematicii istorice germane a făcut imposibilă dezvoltarea în continuare a acestei orientări. Continuările directe ale acestei drame duc la teatralitatea goală a pieselor cavalierești. În sensul is-

toric superior, *Götz von Berlichingen* este mai curînd un precursor al romanelor lui Walter Scott decît un eveniment din dezvoltarea dramei istorice.

Dar la Goethe însuși și mai ales la Schiller apare o nouă înflorire a dramei istorice. Această înflorire se sprijină pe marea perioadă de criză constînd în foarte apropiata fază de pregătire a revoluției franceze și în revoluția însăși. Ca urmare a dialecticii interne a acestei crize, ea conține un istorism mai viguros și mai conștient decît fusese cel al lui Shakespeare. Ceea ce se cerea scos în evidență erau nu numai momentele realității istorice a unei perioade, momente legate inseparabil de trăsăturile omenesc-morale ale personajelor, receptate integral în ele, ci, totodată, trăsăturile social-istorice foarte concrete ale unei anumite faze a evoluției. Descrierea crizei anterioare revoluției din Țările de Jos în *Egmont*, a celei reprezentate de războiul de treizeci de ani în *Wallenstein* poartă indicii istorice precise într-o măsură mult mai mare decît fusese cazul în dramele istorice ale lui Shakespeare. Și anume, nu aglomerînd epic trăsăturile de caracter istorice interesante ale unei epoci, ca în *Götz von Berlichingen*, ci încercînd întruparea pe cît posibil de adîncă a ceea ce constituie nota specifică a unei anumite situații în caracterele înseși, în modul deosebit de acționa al personajelor, în cotiturile deosebite ale acțiunii.

Foarte profunde și juste sînt aceste caracteristici istorice în *Egmont*. Abaterea de la orientarea epică din drama *Götz von Berlichingen* este legată de încercarea de a apropia noua dramă istorică de tipul de dramă creat de Shakespeare în perioada sa de maturitate. Goethe și Schiller năzuiesc spre nivelul generalizării omenești a conflictelor, pe care Shakespeare l-a realizat în acest tip de dramă. Dar ei vor totuși să configureze în dramele citate o criză istorică reală, foarte concretă a evoluției. Așadar,

stilul lui *Macbeth*, al *Regelui Lear* etc. trebuie să devină stilul dominant al dramei istorice. (În această succintă trecere în revistă putem omite anumite experimente clasice.)

Datorită acestor tendințe ia ființă, fără îndoială, un istorism superior al dramei, dar, tot atât de neîndoielnic, un istorism mult mai ambiguu și mai problematic în comparație cu acela al lui Shakespeare. Căci, în ceea ce privește abordarea materialului istoric, la Goethe și Schiller existau tendințe contradictorii care — îndeosebi la Schiller — au dus la profunde disonanțe stilistice. Mai întâi în amândoi dăinuia tendința iluministă de a configura în operele lor „general-omenescul”. În această tendință se mențin multe intenții polemice, revoluționare ale iluminismului, o anumită accentuare a acestui „general-omenesc” în dauna tuturor particularităților societății împărțite în caste. Cu toate modificările survenite în concepția lui Goethe și Schiller asupra lumii, aceste tendințe rămân la ei vii : ei n-au considerat niciodată aspectul social-istoric al unui om ca pe ceva ce ar fi pătruns și epuizat esența umană a acestuia. În al doilea rând, însă, tocmai datorită dezvoltării ideologiei iluministe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, elementele istorismului erau totuși extrem de consolidate la ei. Nu e nicidecum necesar să atragem atenția asupra studiilor istorice speciale ale lui Schiller, căci tendința spre istorizarea concretă a materialului exista la el încă dinainte, iar la Goethe aceeași tendință corespunde năzuințelor sale realiste generale.

În esență, încercarea de a aplica stilul din perioada de maturitate a lui Shakespeare la drama istorică astfel concepută înseamnă găsirea unui mod de a împăca artistică amintitele tendințe contrarii. Am și arătat, în altă ordine de idei, ce soluție a găsit Goethe pentru această problemă și care este locul istoric al respectivei soluții

în evoluția de ansamblu. Schiller n-a reușit să ajungă la o imagine unitară. Deși, în perioada sa mai tirzie, a studiat amănunțit caracterul istoric al epocilor pe care le tratează și a configurat mari tablouri istorice captivante și chiar autentice istoricește, totuși unele dintre personajele sale, cînd devin „general-omenești“, pierd orice realitate istorică, se transformă, cum spune Marx, în „purtători de cuvînt“ ai poetului, în emanații directe ale umanismului său idealist.

Istorismul s-a ridicat pe o treaptă nouă, superioară în dramă datorită influenței romanului istoric al lui Walter Scott. În orice caz, această treaptă se arată mai întîi în cîteva opere proeminente, cum sînt dramele lui Manzoni și, mai ales, *Boris Godunov* de Pușkin. Cum am văzut, Pușkin recunoaște foarte clar că prin apariția lui Walter Scott a început o perioadă a dramei nouă chiar față de Goethe. Și el simte cu multă certitudine că această nouă perioadă se poate exprima numai printr-o apropiere conștientă de Shakespeare, că noutatea ei constă în a desăvîrși într-un spirit istoric conștient unitatea dintre factorul istoric concret, generalizarea social-morală a acestuia și relevarea mai puternică a necesității istorice a legității „antropologice“.

Drept urmare, Pușkin se îndepărtează de strădaniile stilistice ale lui Goethe și Schiller ; modelul său stilistic constă din nou în „istoriile“ lui Shakespeare, de data aceasta, totuși, nu pe linia unei epicizări a evenimentului dramatic, ca la tinărul Goethe, ci, dimpotrivă, în direcția unei sporite concentrări dramatice interioare. Aceasta constă înainte de toate într-o subliniere mai viguroasă a necesității istorice generale decît existase la Shakespeare însuși. Desigur, în această tendință. Pușkin e la unison cu strădaniile lui Goethe și Schiller din perioada de la Weimar. Dar el îi depășește pe amîndoi, îndeosebi pe Schil-

ler, prin aceea că evită abstracția formalistă în configurarea necesității și face ca aceasta să decurgă organic din configurarea vieții poporului. (Reamintim cele spuse de noi mai înainte referitor la cor în tragedie.) Pușkin creează astfel un cadru atît de riguros al necesității evenimentului istoric, încît, fără a sparge acest cadru, poate configura în existența unei mari personalități istorice scene de o explozivitate shakespeareiană. Prin îndrăzneala, concretețea și adevărul pasiunii, prin generalizarea dramatic-omenescă, scene cum este aceea a confesiunii falsului Dmitri făcute Marinei, cu brusca ei cotitură finală, nu se găsesc decît la Shakespeare.

Noua treaptă a istorismului se vădește într-un mod propriu în aceea că prin concretizarea mai profundă a materialului istoric Pușkin (ca și Manzoni) poate umaniza cu mai multă adîncime poziția eroilor săi față de problemele social-politice, transformînd-o nemijlocit într-o expresie omenesc-morală dramatică. Dimpotrivă, Goethe și, mai ales, Schiller fuseseră obligați să încrusteze în dramele lor istorice motive ale prieteniei și dragostei, pentru ca astfel să creeze un cadru în care să poată fi trăite pasiuni cu adevărat omenești. (Să ne gîndim mai ales la Max Piccolomini din *Wallenstein*.) Relativa restrîngere a unor asemenea motive la Pușkin, la Manzoni, precum și la marele dramaturg Georg Büchner este extraordinar de caracteristică pentru această fază a evoluției; aici se află, nu în ultimul rînd, acele elemente de la care ar fi trebuit să pornească dezvoltarea de astăzi.

Dar tocmai aici trebuie relevate două momente care s-au estompat în evoluția ulterioară. Mai întîi, restrîngerea motivelor omenești „particulare” nu însemnează deloc excluderea lor totală. Ele sînt doar reduse la ceea ce este indispensabil sub aspect dramatic; se oferă din ele, într-o formă foarte concentrată, doar atît cît este neapărat

necesar pentru caracterizarea marilor personalități istorice în relația lor cu problemele vieții poporului. Astfel, Dmitri, Boris Godunov, Carmagnola sau Danton sînt configurați ca eroi istorici, a căror viață omenească subliniază și fac inteligibile în persoana lor acele trăsături prin care au devenit tocmai acești concreți „indivizi de importanță istorică universală“, prin care se ridică și se prăbușesc tragic. Așadar, această modalitate configurativă nu însemnează niciodată, spre deosebire de evoluția ulterioară, o expunere nudă, fetișizată, mistificată sau pur propagandistică a necesității politico-istorice. Măreția acestei perioade din evoluția dramei, datorată în primul rînd lui Pușkin, constă în aceea că s-a reușit ca forțele motrice social-istorice să fie întrupate cu adevărat în ciocnirea unor indivizi concreți angajați în luptă.

În al doilea rînd, modul de individualizare la Pușkin și la contemporanii săi cu adevărat mari nu are niciodată aspectul unei limitări la ceea ce este exclusiv individual, niciodată caracterul unei reduceri la trăsăturile istorico-sociale specifice. Fragmentele din prefața scrisă de Pușkin pentru drama sa arată limpede cît de conștient și-a pus poetul problema generalizării omenești a personajelor sale istorice. El evidențiază, de exemplu, la pretendentul Grigori trăsături înrudite cu ale lui Henric al IV-lea și dă lămuriri tot atît de penetrante asupra intențiilor sale cu privire la Marina, Șuiski etc. Și tocmai această generalizare a personajelor și a destinului lor tragic i-a reușit într-un mod strălucit. Firește, realismul mult mai mărunț din perioada posterioară lui Pușkin nu a mai înțeles această tendință, iar marele său început a rămas astfel fără urmare.

Asemănătoare este și situația încercării în stil mare a lui Georg Büchner, în Germania. Perioada ce i-a urmat decade, în parte, într-o rafinare psihologistă a pasiunilor

„particulare“ ale eroului dramatic, în parte, într-o mistificare a necesităților istorice. Dramaturgii istorici mai de seamă, îndeosebi din Germania, se străduiesc ce-i drept, să transpună dramatic într-un mod adecvat spiritul epocilor, dar, în pofida unei înțelegeri adesea profunde a acestei probleme, alunecă întotdeauna din nou într-o modernizare. (Această problemă se vedește cel mai limpede la importanțul teoretician al tragediei și foarte talentatul autor de tragedii, Friedrich Hebbel.)

Am văzut că, odată cu nevoia dramei istorice de a-și face eroi din „indivizii de importanță istorică universală“, trebuie să apară în chip necesar, foarte de timpuriu, și problema fidelității față de faptele istorice date. Deoarece, prin firea lucrurilor, urmează că acești „indivizi de importanță istorică universală“ sînt în majoritatea lor personalități istorice cunoscute, deoarece forma dramatică impune în mod necesar reconfigurări profunde ale materialului istoric dat, în teoria dramei a trebuit să apară întrebarea unde începe și pînă unde poate să meargă libertatea dramaturgului față de materialul său istoric, fără a anula pe de-a-ntregul caracterul istoric al plămuirii.

În privința aceasta, fundamentările teoretice ale tragediei clasice franceze iau o poziție încă întrucîtva empirică, siluind cu o independență naivă trecutul. Corneille reprezintă punctul de vedere după care numai trăsăturile fundamentale ale evenimentelor oferite de istorie sau legendă sînt obligatorii pentru poet, a cărui libertate constă în a găsi fără absolut nici o îngrădire calea ce leagă între ele aceste evenimente. În tratarea concretă a acestor probleme iese la iveală foarte pregnant că acești dramaturgi nu aveau nici urmă de înțelegere a tematicii antice pe care o preferau. În vreme ce Shakespeare ia din trecut numai materiale care prezentau o înrudire problematică vie și fundamentată obiectiv-istoricește cu ma-

tile crize istorice din vremea sa, tematica tragediei clasice franceze este uneori, din acest punct de vedere, neselectivă și arbitrară. Această tragedie vrea să configureze mari exemple de necesitate tragică. Crede că le poate găsi în istoria și mitologia antică. Dar îi lipsesc premisele pentru a înțelege temeiurile reale ale acțiunilor. De aceea trebuie să confere personajelor o psihologie cu totul străină materialului original, astfel că menținerea faptelor înseși devine ceva pur exterior.

Este, probabil, suficient să dăm în privința aceasta un singur exemplu semnificativ. În scrierile sale teoretice despre tragedie, Corneille analizează cum poate fi prelucrată *Orestia* „în conformitate cu spiritul timpului“. Și este interesant că îl scandalizează tocmai motivul social-istoric hotărâtor, anume faptul că Oreste își ucide mama, așadar tocmai motivul prin care se exprimă ca o criză de o importanță istorică universală lupta dintre matriarhat și patriarhat. Drept soluție, Corneille propune ca Oreste să-șiucidă *de facto* mama, de vreme ce așa spune legenda, dar el să aibă intenția de a-l omorî pe seducătorul mamei sale Egist, iar uciderea mamei să fie doar consecința unei întâmplări nefericite în cursul luptei. Aici se vede în ce măsură concepția asupra fidelității față de materialul istoric se transformă într-o caricatură. Dar nu e vorba nicidecum de o părere izolată a lui Corneille. După Condorcet, Voltaire este vrednic de laudă, pentru că prin felul cum a prelucrat același ciclu tematic a făcut-o pe Clitemnestra „mai emoționantă“ și pe Electra „mai puțin barbară“ decât erau la dramaturgii antici.

Din asemenea păreri iese foarte pregnant în evidență spiritul neistoric, ba chiar antiistoric al acestei perioade. Și s-ar părea că o prăpastie de netrecut desparte acest antiistorism de concepția istorică superioară din practica

dramatică a lui Shakespeare. Desigur, un contrast există aici, și el se oglindește și în configurarea de către tragedia clasică franceză a unor materiale istorice mai puțin străine. Dar asperitatea naivă a formulării lor teoretice ar fi probabil mai puțin izbitoare, dacă dramaturgii elisabetani s-ar fi exprimat și ei în mod abstract asupra relației lor cu istoria. Practica dramatică a lui Shakespeare s-a aflat la un nivel foarte înalt față de înțelegerea teoretică a istoriei existentă în epoca sa. Această superioritate își are însă rădăcinile reale în legătura vie cu poporul a artei lui Shakespeare, prin care problemele vii mari și generale ale epocii au ajuns de îndată la el, solicitându-l să le configureze artistic. Tragedia clasică franceză a fost, dimpotrivă, o artă de curte, care, ca atare, s-a aflat sub o influență mult mai puternică a curentelor teoretice lipsite de înțelegerea problemelor majore ale vieții poporului și, prin aceasta, incapabile să descifreze evenimentele istorice analoage care le explicau. În observațiile sale asupra dramei, Pușkin atrage foarte just atenția asupra faptului că dramaturgul-scriitor popular posedă o mai mare libertate de mișcare față de materialul și publicul său decât dramaturgul de curte, care, în realitate sau în închipuirea sa, scrie pentru un public ce-i e superior prin poziție socială și cultură.

În ciuda desfigurării pînă la caricatură a problematicei în concepția asupra relației dintre dramă și istorie, nu trebuie să trecem cu vederea că și autorii clasici francezi au căutat ceea ce era cu adevărat dramatic, contactul direct cu epoca lor, caracterul public nemijlocit al dramei. Că, așadar, și în modernizarea lor silită a materialului istoric se află un element de dramatism adevărat. Firește, ca o consecință a bazei sociale teoretice a tragediei clasice franceze, adesea într-un mod fals și denaturat. În orice

caz, nu trebuie să ne imaginăm această denaturare a istorică drept una ce s-a impus întotdeauna la fel. Ea depinde în mare măsură de relația lăuntrică dintre fiecare temă concretă și problemele arzătoare ale actualității. În aceasta, miturile antice sînt cu siguranță un caz-limită de neînțelegere. Acolo unde, dimpotrivă, caracterul feudal al temei formează o punte spre actualitate, ca, de exemplu, în *Le Cid* (*Cidul*) sau unde istoria antică ridică probleme care — ca în dramele cu temă antică ale lui Shakespeare — vădesc o anume afinitate electivă cu problemele contemporane (să ne gîndim la *Cinna* de Corneille, sau, încă mai mult, la configurarea lui Nero de către Racine), acolo poate fi totuși atins un nivel relativ înalt de istorism dramatic. Cercetarea acestor stratificări și a cauzelor lor mai profunde ar depăși însă cadrul lucrării noastre.

În pofida tuturor tendințelor contrarii, linia principală a configurării în tragedia clasică franceză rămîne una a istorică, supraistorică. De aceea a fost normal ca apariția sentimentului istoric în cursul secolului al XVIII-lea să adîncească și mai mult această problematică la scriitorii francezi. Pentru Voltaire, autenticitatea și fidelitatea istorică se reduce la fidelitatea față de faptele istorice. Și deoarece el preia bazele dramei în esență neschimbate de la predecesorii săi, contradicțiile apar în opera lui încă mai categoric chiar decît la Corneille și Racine.

Cît de netă era opoziția dintre cerințele dramei și acelea ale autenticității istorice în ochii iluminiștilor se vedește poate cel mai clar în lucrările lui Hénault¹. Acesta s-a numărat printre puținii francezi din vremea sa, căruia Shakespeare i-a făcut o impresie puternică și pozitivă. În-

¹ Charles-François Hénault (1685—1770) — istoric și scriitor francez. Prefața la drama sa *Francisc al II-lea, regele Franței* conține idei ce anticipează preromantismul și, în parte, chiar romantismul.

deosebi *Henric al VI-lea* l-a entuziasmat pe Hénault, care a încercat să egaleze vastitatea și bogăția tabloului shakespearean de epocă într-o serie de scene în proză despre domnia și destinul lui Francisc al II-lea. El pune însă problema din unghiul de vedere al reprezentării istoriei. După ce descrie impresia pe care i-a făcut-o drama lui Shakespeare, întreabă : „De ce istoria noastră nu este scrisă așa ? și cum de încă nu i-a venit nimănui ideea aceasta ?” De pe această poziție, Hénault critică modul pripit, lipsit de plasticitate și de viață în care scriau istoricii de pe atunci : „Tragedia prezintă o lipsă opusă, una tot atât de mare pentru cel ce vrea să fie instruit, o lipsă din care și-a făcut totuși cu îndreptățire o lege : să înfățișeze o singură acțiune importantă și să se limiteze, ca și pictura, la un singur moment, deoarece interesul nostru scade, atunci când fantezia rătăcește în jurul mai multor momente diferite. Istoria, în comparație cu tragedia, descrie pe un ton rece un șir lung și exact de întâmplări ; tragedia, dimpotrivă, redă singurul eveniment, pe care vrea să ni-l prezinte, cu vigoare, dar, în comparație cu istoria, golit de fapte. Nu s-ar putea oare ca din reunirea lor să rezulte ceva folositor și plăcut ?” Constatăm : în această teorie, istorismul și dramaticul se situează încă antinomic într-o opoziție categorică unul față de celălalt. În ciuda entuziasmului său pentru Shakespeare, Hénault rămâne relativ orb față de *istorismul dramatic* al acestuia. Dar, cu toată această rigiditate directă, nedialectică, a opoziției, nu se poate contesta extraordinarul pas înainte făcut în direcția sesizării clare a problemei.

Marele merit al lui Lessing, locul său deosebit în istoria esteticii iluminismului constă în aceea că în scrierile sale abordează pentru prima dată, chiar dacă la modul general, ca problemă, corelația dialectică dintre istorie și tragedie. Noua concepție a iluminismului asupra relației

dintre dramă și istorie își află în scrierile lui Lessing formularea supremă. Am văzut că, la prima vedere, Lessing reprezintă o concepție total antiistorică, deoarece el vede în istorie doar un „repertoriu de nume“. O analiză mai atentă arată totuși că lucrurile nu sînt nici pe departe atît de simple. Miezul concepției lui Lessing se rezumă în observația că „pentru poet caracterele trebuie să fie mult mai sfinte decît faptele“. De aceea, el formulează întrebarea în felul următor : „*Pînă unde poate să se abată poetul de la adevărul istoric ?* În tot ceea ce nu privește caracterele, atît cît vrea. *Numai caracterele sînt pentru el sfinte*, a le reliefa mai puternic, a le înfățișa în lumina cea mai bună este tot ce-și poate îngădui să adauge de la dînsul ; cea mai mică modificare privind esența lor ar înlătura motivul pentru care poartă numele respective și nu altele. Și nimic nu este mai supărător decît lucrul pe care nu-l putem motiva.“

Astfel, Lessing pune problema mult mai categoric, mai deschis și mai just decît teoreticienii clasicismului francez. Ca mare teoretician al teatrului, el înțelege că în centrul dramei stă necondiționat omul, că erou al dramei poate deveni numai un om ale cărui sentimente le putem împărtăși direct și captivant, cu întregul său destin și cu toată particularitatea psihologiei sale. Așadar : în ciuda formulării aparent antiistorice a problemei, în ciuda a numeroase tendințe antiistorice din concepția sa asupra lumii, Lessing pune chestiunea într-un mod mult mai istoric. El nu mai îngăduie dramaturgilor să iscodească o „cale“ menită să îmbine fapte istorice pe care nu le înțeleg. Le cere să se apropie de figurile din trecut ca de personaje unitare și indivizibile, să aleagă din șirul lor ca eroi numai pe acelea care pot fi înfățișate pe înțelesul actualității cu întregul lor destin. Acesta este un mare pas înainte în clarificarea teoretică a problemei. Desigur, tematica isto-

rică rămîne totuși și la Lessing întîmplătoare, deoarece istoria încă nu apare ca un proces ce duce imperios către prezent, deoarece aptitudinea caracterelor istorice, cerută de Lessing, nu depinde încă în mod atît de necesar de natura istorică interioară a ciocnirii forțelor sociale ce se află la baza conflictului.

Totuși nu se poate contesta că la Lessing mijesc și tendințele spre înțelegerea acestor conexiuni. Oricum, ele provin mai curînd din înțelegerea profundă a specificului artei dramatice decît dintr-un adevărat simț istoric. Dar Lessing are perfectă dreptate, atunci cînd, în aprecierea unei drame istorice, respinge cu energie orice referire la autenticitatea sau neautenticitatea istorică. O face tocmai în numele necesităților formei dramatice : „Întrebarea : acest lucru s-a întîmplat în realitate ? trebuie înțeleasă în sensul că bunul temei se află în veșnic nesfîrșita conexiune a tuturor lucrurilor. Aici rezidă înțelepciunea și bunătatea a ceea ce ni se pare a fi, în puținele verigi pe care le extrage poetul, un destin orb și cruzime. Din aceste puține verigi, el a trebuit să facă un întreg care să se rotunjească pe deplin, în care un lucru să se lămurească din celălalt, în care să nu întîmpinăm nici o dificultate, din pricina căreia să fim nevoiți a căuta satisfacția nu în planul dramei, ci în afara lui, în planul general al lucrurilor...” Lessing apără așadar libertatea poetului dramatic împotriva simplei exactități ca atare a faptelor istorice, în numele totalității omogene a dramei și reunește cu aceasta cerința ca totalitatea să fie o imagine adecvată a legității esențiale a cursului istoriei. El solicită așadar libertatea abaterii de la faptele izolate în numele unei fidelități mai profunde față de spiritul întregului. Aceasta constituie o adîncă fundamentare a relației dintre dramă și realitate.

Dar Lessing merge încă mai departe în analizele sale concrete. El admite că există multe cazuri, în care realita-

tea istorică oferă într-o formă pură tragedia căutată de dramaturg. În asemenea cazuri, Lessing cere dramaturgului să se dăruiască dialecticii interioare a materialului și să surprindă cu cea mai mare fidelitate posibilă legitatea mișcării lui. Reproșul său la adresa lui Corneille din perioada lui tîrzie se concentrează asupra faptului că acesta nu este în stare să recunoască marele filon tragic al istoriei și de aceea desfigurează și înjosește cu scorneli mărunte linia mare a evenimentelor, existentă în realitate.

În acest spirit, Lessing apără materialul tragediei *Rodogune* de Corneille împotriva lui Corneille însuși. „Ce-i mai lipsește... ca să ofere materialul unei tragedii? Pentru un geniu, nu-i lipsește nimic, pentru cîrpaci totul... Acest curs firesc îl farmecă pe geniu, pe cîrpaci îl sperie. Pe geniu îl pot preocupa numai întîmplări care se fundamentează reciproc, numai înlănțuiri de cauze și efecte. A le raporta pe cele din urmă la cele dintîi, a le echilibra pe cele din urmă în raport de cele dintîi, a exclude pretutindeni aproximativul, a face ca totul să se întîmple în așa fel, încît să nu se poată întîmpla altfel — aceasta este îndatorirea sa, atunci cînd lucrează în cîmpul istoriei, pentru, a transforma în hrană a spiritului comorile inutile ale memoriei.“ „Spiritul“ clasicștilor francezi constă, dimpotrivă, doar în a stabili analogii, în a lega laolaltă lucruri disparate și a găsi de aceea sterile pînă și materialele istorice cele mai viguroase, care trebuie apoi întregite și „înfrumusețate“ prin mărunte intrigi amoroase.

Aici se și propune o relație extrem de profundă între dramaturg și însuși procesul vieții. Ceea ce-i mai lipsește teoriei lui Lessing este înțelegerea faptului că acest proces al vieții este în sine istoric. Înțelegerea teoretică a acestui lucru a fost obținută prin luptă abia de perioada clasică a literaturii și a filozofiei, oricît de mult formulările ei luate în parte au mai trebuit să sufere din cauza cătu-

șelor idealismului filozofic. Citatul din Hebbel, dat de noi mai sus, arată clar pasul înainte făcut de această evoluție.

Noua înțelegere a lucrurilor s-a impus însă numai foarte treptat, numai prin lupte grele și a ajuns la o limpezime reală chiar și în chestiunea dramei abia după apariția lui Walter Scott. Am văzut mai înainte că în anumite privințe tendințele neistorice ale lui Lessing au rămas decisive sub aspect teoretic chiar și la Goethe. Cele câteva referiri la practica poetică a acestuia explică și de ce a trebuit să fie așa. Dar tradițiile mai vechi dominau încă în această epocă atât de puternic, încât pînă și un adversar atât de îndrăjit al dramei clasiciste ca Manzoni, care i-a opus cu mare hotărîre și originalitate tocmai drama istorică, și-a împărțit personajele dramelor istorice în „istorice“ și „ideale“, adică imaginate de el. Cînd a combătut această concepție cu argumentele din *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia hamburgheză*), Goethe a avut dreptate și l-a convins și pe Manzoni însuși de nejustețea punctului său de vedere.

Cotitura decisivă în această problemă o constituie teoria lui Goethe și Hegel, citată de noi mai sus, despre „anacronismul necesar“. Belinski a tras cu un radicalism extraordinar consecințele acestei teorii pentru drama istorică. „Împărțirea tragediilor în istorice și neistorice nu are nici o importanță esențială : eroul celor din urmă ca și al celor dintîi reprezintă în același mod afirmarea în realitate a veșnicelor forțe substanțiale ale sufletului omenesc.“ Importanța formulării hegeliene a lui Belinski nu poate fi prețuită îndeajuns. Spiritul general al studiilor criticului rus vedește o profundă înțelegere față de problemele concrete ale procesului istoric. Așadar, atunci cînd, în observațiile care succed aceste teze generale, trecem la problemele speciale ale dramei istorice, folosind exemple clasice, Belinski o face exclusiv în spiritul noului și marelui isto-

rism din această perioadă. El apără felul în care Schiller îl concepe în *Don Carlos* pe regele Filip, îndepărtându-se conștient de caracterul acestui rege așa cum e consemnat de istorie, ceea ce-l deosebește de Filip al lui Alfieri, mai fidel față de modelul istoric. De asemenea apără modul în care Goethe îl concepe pe Egmont, împotriva obiecțiilor, ridicate îndeosebi de Schiller, constînd în aceea că dintr-un Egmont căsătorit, cu o familie numeroasă, Goethe a făcut un personaj tînăr, un holtei, strălucitor și cuceritor. În încheierea expunerii sale, Belinski se referă chiar la argumentele folosite de Goethe în legătură cu Manzoni.

A devenit oare prin aceasta Belinski un apărător al arbitrarului istoric în dramă ? Sau, dimpotrivă, la el iese la iveală tocmai nou cucerita înțelegere, mai profundă, a tratării dramatice a istoriei ? Credem că e cazul din urmă. Căci ce au schimbat Schiller și Goethe din caracterul eroilor lor ? Și-au făcut ei eroii neistorici ? Au anulat ei caracterul specific istoric al conflictului tragic configurat ? Credem că nu. Schiller a făcut, desigur, aceasta în unele cazuri, dar în cazul tratat de Belinski, nu. Modul în care îl concepe pe regele Filip evidențiază tragedia omenească, prăbușirea omenească interioară a monarhului absolut, o prăbușire rezultată ca un efect necesar din determinările social-istorice tipice ale despotismului și numai din ele, iar nu din firea omenească rea a regelui ca persoană. Oare un asemenea conflict încetează de a fi istoric ? Nicidecum, este istorie în sensul cel mai profund al cuvîntului și rămîne astfel, chiar dacă nici regele Spaniei, Filip, nici vreun alt monarh absolut n-a trăit vreodată cu adevărat în realitate o asemenea tragedie. Căci necesitatea istorică și posibilitatea omenească a acestei tragedii au fost produse de însăși evoluția istorică. Dacă nu le-a trăit nimeni — ceea ce, firește, nu știm cu siguranță —, aceasta s-a întîmplat numai fiindcă oamenii ce s-au găsit în si-

tuția respectivă au fost prea mici omenește, pentru a trăi o asemenea tragedie.

Desigur, în altitudinea și patetismul configurării acestui conflict se află un „anacronism necesar“, o înțelegere clară a problematicii lăuntrice a monarhiei absolute, care a devenit conștientă abia în epoca iluminismului. Dar lucrul acesta n-a fost scornit de Schiller. Dacă, de exemplu, îl luăm în considerare pe Prințul din *Emilia Galotti* de Lessing, vom observa că și acest mare iluminist a vrut să lupte împotriva monarhiei absolute nu numai din afară, ci și să arate că acest sistem condamnat de istorie la moarte, la nimicirea prin revoluție, își duce cu o necesitate social-istorică la pieire omenesc-morală proprii săi reprezentanți, îi desfigurează și-i degenerează sub aspect moral în cazurile mai mărunte, îi duce la conflicte tragice, la o autosfîșiere tragică în cazurile mai mari. În *Don Carlos*, Schiller a configurat un caz monumental de acest fel. Iar Belinski a avut perfectă dreptate, atunci cînd a apărât justificarea istorică a unei asemenea drame, pe care a considerat-o mai profundă sub aspect tragic decît fidelitatea istorică a lui Alfieri. *Mutatis mutandis*, superioritatea marilor iluminiști germani față de predecesorii lor este similară superiorității felului în care Maxim Gorki descrie tragedia lăuntrică a celor mai buni reprezentanți ai clasei capitaliste, față de zugrăveala în alb-negru făcută de scriitorii-agitatori. *Mutatis mutandis*, Egor Buliciov, personajul lui Gorki, constituie o analogie istorică la îndreptățirea felului în care a pus problema tînărul Schiller, îndreptățire apărată de Belinski.

Că Belinski are dreptate iese însă și mai mult în evidență în cazul lui Goethe. Modificarea circumstanțelor exterioare, a relațiilor familiare etc. ale personajului Egmont nu schimbă în genere nimic din caracterul istoric

al conflictului înfățișat de Goethe. Goethe descrie cu o fidelitate istorică extraordinară caracterul deosebit al aristocraților, ca Egmont și ducele de Orania, situații de împrejurări în fruntea mișcării de eliberare națională, o fidelitate care duce chiar la dezvăluirea genială a conexiunii dintre comportarea nehotărîtă a lui Egmont și baza materială a existenței sale. Iar prin modificarea circumstanțelor vieții și a psihologiei eroului principal, Goethe obține posibilitatea ca prin legătura amoroasă dintre Egmont și Klärchen, să configureze natura populară a caracterului eroului incomparabil mai plastic sub aspect dramatic decît ar fi putut s-o facă fără această legătură. Un Egmont, așa cum l-ar fi dorit Schiller, s-ar fi aflat în contact cu masa numai în scenele populare în sens restrîns, iar marele avînt din finalul tragediei, aureolarea lui Klärchen ca eroină populară, expresie a viitoarei ridicări victorioase a poporului, ar fi dispărut cu totul.

Să rezumăm : poziția istorismului, pe care o reprezintă Goethe și Hegel, Pușkin și Belinski se concentrează în aceea că fidelitatea istorică a scriitorului constă în redarea literară fidelă a marilor conflicte, a marilor crize și cotituri din istorie. Pentru a exprima literar într-un mod adecvat această concepție istorică, scriitorul poate trata cu toată libertatea faptele izolate, în vreme ce simpla fidelitate față de faptele din istorie, fără această conexiune, ar fi lipsită de orice valoare sub aspect literar. Pușkin spune : „Adevărul pasiunilor, veridicitatea sentimentelor în cadrul unor împrejurări imaginate, iată ceea ce solicită spiritul nostru de la dramaturg“.

Această distincție între adevărata fidelitate istorică față de întreg și pseudoistorismul constînd în simpla autenticitate a faptelor izolate se impune, desigur, pentru roman întocmai ca pentru dramă. Numai că, așa cum am arătat în repetate rînduri amănunțit, acel întreg constă

în roman în reflectarea altor fapte de viață decît în dramă. În roman e vorba despre fidelitate în redarea bazelor materiale ale vieții dintr-o perioadă, a moravurilor acesteia, a sentimentelor și ideilor ce odrăslesc din ele. Pentru roman, aceasta însemnează, cum, de asemenea, am văzut, o legătură mai strînsă decît în dramă cu diferitele momente specific istorice ale unei perioade. Dar nu însemnează niciodată o dependență față de vreunul dintre faptele transmise de tradiția istorică. Cu acestea, romancierul trebuie să se comporte, dimpotrivă, în toată libertatea, pentru a putea să redea fidel istoricește totalitatea mult mai complicată și mai larg ramificată. De pe poziția romanului istoric este de asemenea întotdeauna ceva întîmplător ca un fapt, un caracter, un subiect furnizat de tradiție să fie potrivit pentru a reliefa linia prin care se exprimă cu adevărat tocmai fidelitatea istorică a marelui romancier.

Dacă observăm cu atenție aceste circumstanțe, vedem că relația dintre scriitor — fie el dramaturg sau romancier — și realitatea istorică nu poate fi principial alta decît aceea dintre el și realitatea în genere. Iar în privința aceasta practica tuturor marilor scriitori ne învață că materialul pe care li-l oferă nemijlocit viața, așa cum este, poate fi doar întîmplător potrivit pentru a releva în mod adecvat legile vieții. Balzac relatează, de exemplu, că în realitate modelul lui d'Esgrignon (*Cabinet des anti-ques (Cabinetul de antichități)*) a fost condamnat și nu salvat, ca eroul său. Un alt caz asemănător, pe care-l cunoștea, a evoluat mai puțin dramatic, dar mai caracteristic pentru moravurile din provincie. „Astfel, acest întreg a rezultat din începutul unui fapt și sfîrșitul altuia. Un asemenea mod de a proceda este necesar pentru istoricul moravurilor : misiunea sa constă în a reuni într-un singur tablou faptele analoage ; nu este el oare îndatorat să respecte spiritul evenimentelor mai mult decît litera lor ?“

Chiar dacă Balzac nu s-ar fi numit aici istoric al moravurilor — și anume nu într-un sens figurat, ci într-unul profund îndreptățit — tot ar fi fost evident că toate considerațiile sale sînt valabile pentru romanul istoric în aceeași măsură ca pentru romanul cu o tematică actuală. Nu există în genere nici un motiv să presupunem că structura internă a evenimentelor, caracterul fenomenelor individuale, în mod necesar manifestat prin cazuri întimplătoare, ar fi astfel anulate, pierdute. Iar faptul că sînt păstrate în memorii, cronici, scrisori etc. nu constituie nici el vreo garanție că selecția făcută de autorii respectivi ar reprezenta în mod necesar conservarea aspectului esențial tocmai în privința acelor cazuri necondiționat necesare pentru reînvierea literară a ceea ce este esențial.

Cu cît mai profund și mai autentic istoricește cunoaște un scriitor o epocă din trecut, cu atît mai liber se va mișca el înlăuntrul materialului, cu atît mai puțin se va simți legat de faptele izolate consemnate de istorie. Genialitatea extraordinară a lui Walter Scott a constatat tocmai în aceea că el a găsit pentru romanul istoric teme care prin această „mișcare liberă înăuntrul materialului“ i-au dat cale liberă, în vreme ce tradițiile mai vechi ale așa-numiților săi predecesori ar fi interzis orice libertate a mișcării chiar unui talent literar eventual autentic. Desigur, în tratarea materialului specific istoric se ivește aici o dificultate deosebită. Orice scriitor cu adevărat original, care configurează o concepție nouă asupra unui domeniu al materialului, are de luptat cu prejudecățile cititorilor săi. Dar imaginea unui personaj istoric cunoscut, așa cum dăinuie în conștiința publicului, nu trebuie să fie neapărat falsă. Ba chiar, odată cu dezvoltarea simțului realmente istoric, odată cu sporirea cunoștințelor istorice, această imagine devine mereu mai justă. Dar chiar și această imagine justă poate fi, după împrejurări, defavorabilă pentru țelul pe care și-l propune scriitorul dornic să redea cu fidelitate și autenticitate spiritul epocii. E un caz

deosebit de fericit, atunci cînd toate manifestările de viață cunoscute și atestate ale unui personaj istoric cunoscut corespund scopurilor literaturii. (Pentru simplificare, presupunem că imaginea istorică este justă, iar tendința dramaturgului sau a romancierului, care prelucrează istoria, vizează realmente adevărul istoric.)

În multe cazuri, aici rezultă probleme absolut ne-rezolvabile. Am văzut cu cită libertate au prelucrat mari dramaturgi din perioada clasică figuri istorice cunoscute, respectînd totuși în sens larg fidelitatea istorică. Balzac își exprimă mereu admirația pentru înțelepciunea cu care Walter Scott evită asemenea pericole, nu numai prin aceea că face din protagoniștii istoriei figuri secundare ale subiectului, ceea ce corespunde legilor interne ale romanului istoric, ci și prin aceea că, după posibilități, alege din viața acestor personaje episoade necunoscute, eventual cu totul neatestate. Acest procedeu constituie un compromis, căci posibilitatea modificării radicale a unei figuri istorice foarte cunoscute este, din motive pe care le cunoaștem, mai dificilă în roman decît în dramă. Apropierea mai mare de viață a romanului, bogăția în mod necesar mai mare de detalii permit mult mai puțin decît am observat și urmărit în dramă o înălțare generalizatoare a unui personaj la nivelul tipicului.

Repetăm : relația scriitorului cu istoria nu este ceva special, izolat, ci o importantă parte componentă a relației lui cu întreaga realitate, îndeosebi cu cea socială. Dacă aruncăm o privire asupra tuturor problemelor ce rezultă în roman și în dramă din relația scriitorului cu realitatea istorică, observăm că nu există nici o singură problemă esențială proprie numai istoriei. Aceasta nu înseamnă, desigur, că între relația cu istoria și cele cu societatea poate fi pus simplu și mecanic semnul egalității. Cu totul dimpotrivă, există o foarte complicată înrîurire reciprocă între relația scriitorului cu actualitatea și aceea cu istoria. Dar o cercetare mai amănunțită, teoretică și istorică, a

acestei conexiuni arată că, în respectiva înfriurare reciprocă, decisive sînt relațiile scriitorului cu problemele sociale din actualitate. Lucrul acesta l-am putut observa atît la apariția romanului istoric, cît și în evoluția inegală specifică a dramei istorice și a teoriei acesteia.

Observațiile noastre au însă o bază teoretică mult mai largă, de pe care se reliefează întreaga problemă a posibilității de-a cunoaște trecutul. Această posibilitate de cunoaștere a prezentului este întotdeauna dependentă de cunoașterea tendințelor evolutive care au dus în mod obiectiv la prezent, care dezvăluie clar situația prezentă, și, totodată, sub aspect subiectiv, de modul și gradul în care structura socială a prezentului, nivelul evoluției sale, felul luptelor de clasă etc. stimulează, stingheresc sau împiedică o cunoaștere adecvată a evoluției din trecut. Marx exprimă foarte limpede corelația obiectivă existentă aici : „Anatomia omului este o cheie spre anatomia maimuței. Indiciile a ceva superior la speciile inferioare de animale pot fi înțelese, la rîndul lor, numai dacă este cunoscut acest ceva superior. Economia burgheză oferă cheia spre cea antică și așa mai departe. Dar nicidecum în maniera economiștilor care șterg toate deosebirile istorice și văd în toate formele sociale pe cea burgheză. Putem înțelege tributul, zeciuiala etc., cînd cunoaștem renta funciară, dar nu trebuie să le identificăm cu ea.“

În acest pasaj, Marx se ridică foarte energic împotriva modernizării istoriei. În alte locuri din operele sale, el arată cum reprezentările false asupra trecutului au rezultat cu necesitate istorică din problemele sociale ale prezentului. Așadar, combătînd concepțiile greșite asupra trecutului, Marx oferă o nouă confirmare istorică a concepției sale, expuse aici, asupra mersului obiectiv al cunoașterii istoriei. Pentru problema noastră, aceste conexiuni sînt de o maximă importanță, deoarece am văzut ce treaptă înaltă a prelucrării epice a problemelor sociale prezente, ce profundă înțelegere a scriitorului față de problemele actualității au

fost necesare, pentru ca un adevărat roman istoric să ia naștere.

Cine nu privește evoluția romanului istoric de pe o poziție minor-psihologică sau mecanic-sociologică, acela va observa că tocmai forma lui clasică rezultă din marele roman social și — îmbogățită printr-un mod conștient de abordare a istoriei — se revarsă din nou în marele roman social. Pe de o parte, abia dezvoltarea romanului social face în genere posibil romanul istoric, pe de alta, abia acesta din urmă înalță romanul social pe treapta unei adevărate istorii a prezentului, a unei autentice istorii a moravurilor, către care însuși romanul din secolul al XVIII-lea a năzuit, prin cei mai mari reprezentanți ai săi. Așadar, nici cele mai profunde probleme ale configurării realității, nici legitățile istorice ale dezvoltării genului nu îngăduie aici o separare a romanului istoric în sens restrâns de destinele romanului în general. (Din motivele arătate, evoluția dramei istorice a avut alt curs, dar tot atât de puțin independent de aceste probleme fundamentale.) De aceea, pentru romanul istoric problema propriu-zisă a genului independent apare întotdeauna abia atunci când, dintr-un motiv oarecare, lipsește legătura justă și adecvată cu exacta cunoaștere a prezentului, când această cunoaștere încă nu sau nu mai există. Deci, în totală opoziție cu ceea ce-și închipuie atât de mulți moderni, romanul istoric devine independent ca gen nu prin fidelitatea sa deosebită față de trecut, ci atunci când încă nu există, sau nu mai există condițiile obiective ori subiective ale unei fidelități istorice în sensul larg. Numai atunci se scornesc fel de fel de „criterii” foarte complicate și foarte metafizice, pentru a se fundamenta teoretic o asemenea separare. (Importanța teoretică și practică a acestor conexiuni poate ieși pe deplin la iveală abia la tratarea romanelor de după 1848. Ca atare, o analiză amănunțită a acestor probleme poate fi dată abia în capitolele următoare.)

Cine ia în serios problema marxistă a genului, cine recunoaște un gen numai acolo unde vede o reflectare literară specifică a unor fapte de viață specifice, acela nu poate propune nici o singură problemă fundamentală care ar putea îndreptăți constituirea în roman sau dramă a unui gen aparte prin tematica istorică. Desigur, există întotdeauna unele îndatoriri speciale ce rezultă din tratarea istoriei. Dar nici unul dintre elementele specifice nu are și nu poate avea atîta pondere, încît să fundamenteze un gen cu adevărat de sine stătător al literaturii istorice.

CUPRINS

<i>Prefață</i>	V
<i>Tabel cronologic</i> : : : : :	XXIX

ROMANUL ISTORIC

<i>Cuvînt înainte</i>	3
<i>Cuvînt înainte la ediția germană</i>	13
<i>Prefață</i>	17

Capitolul întâi

FORMA CLASICĂ A ROMANULUI ISTORIC

I. Condițiile social-istorice ale apariției romanului istoric.	21
II. Walter Scott	39
III. Romanul istoric clasic în luptă cu romantismul	91

Capitolul al doilea

ROMAN ISTORIC ȘI DRAMĂ ISTORICĂ

I. Faptele de viață ca bază a delimitării epicului de dramatic	134
II. Specificul configurării oamenilor în dramă	158
III. Problema caracterului public	192
IV. Configurarea conflictului în epic și dramatic	208
V. Schiță a evoluției istorismului în dramă și dramaturgie	231



Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : POMPILIU STATNAI

Bun de tipar 13 XII.1977. Tiraaj 29 120 ex. broșate.
Coli ed. 15,48. Coli tipar 9,75



Comanda nr. 70 336
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteli”
Piața Scînteli nr. 1, București,
Republica Socialistă România



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2025

